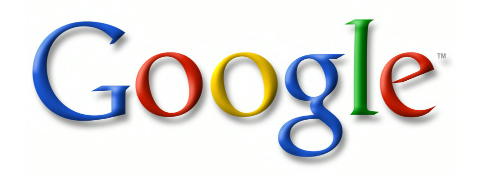
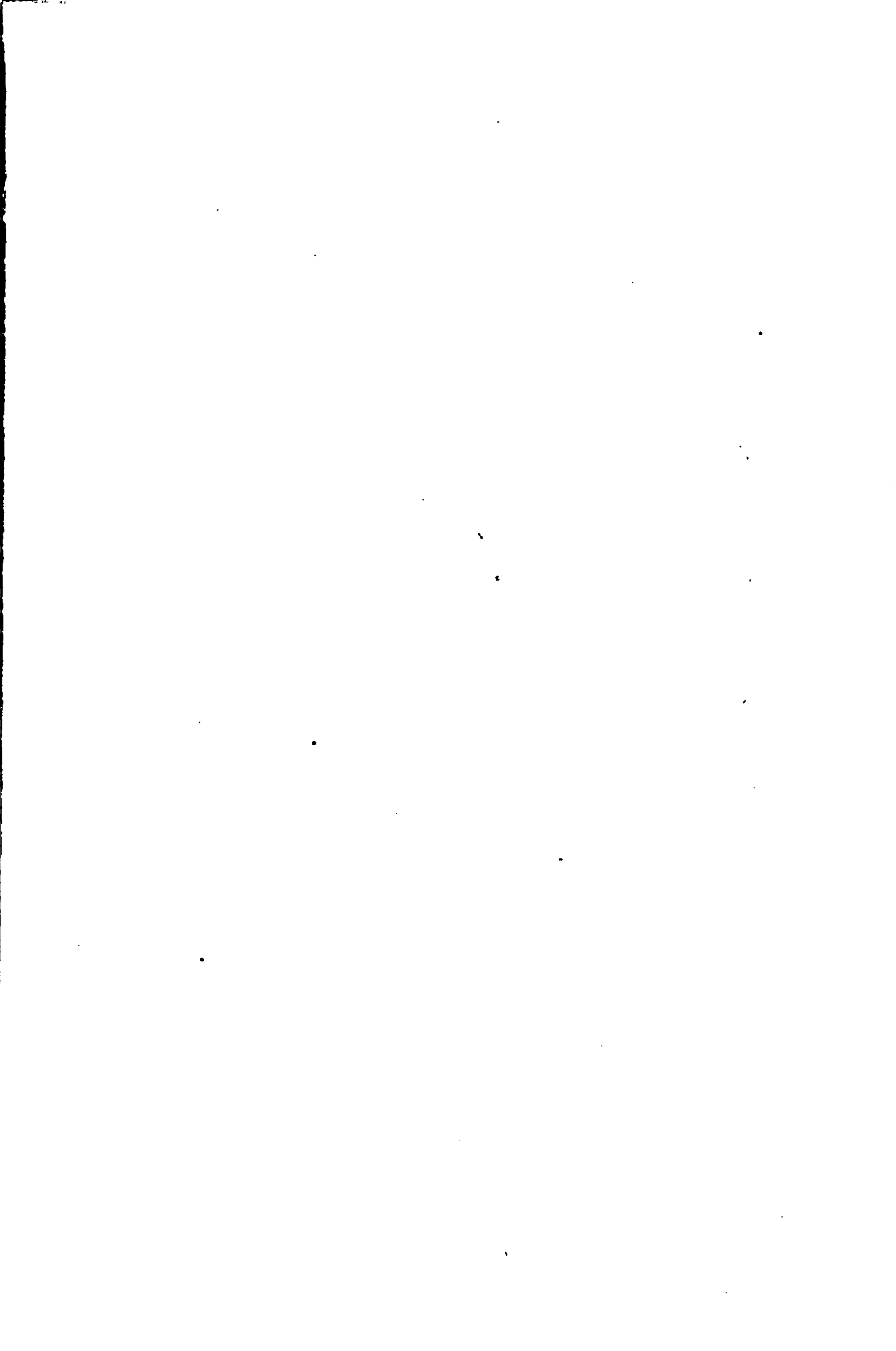
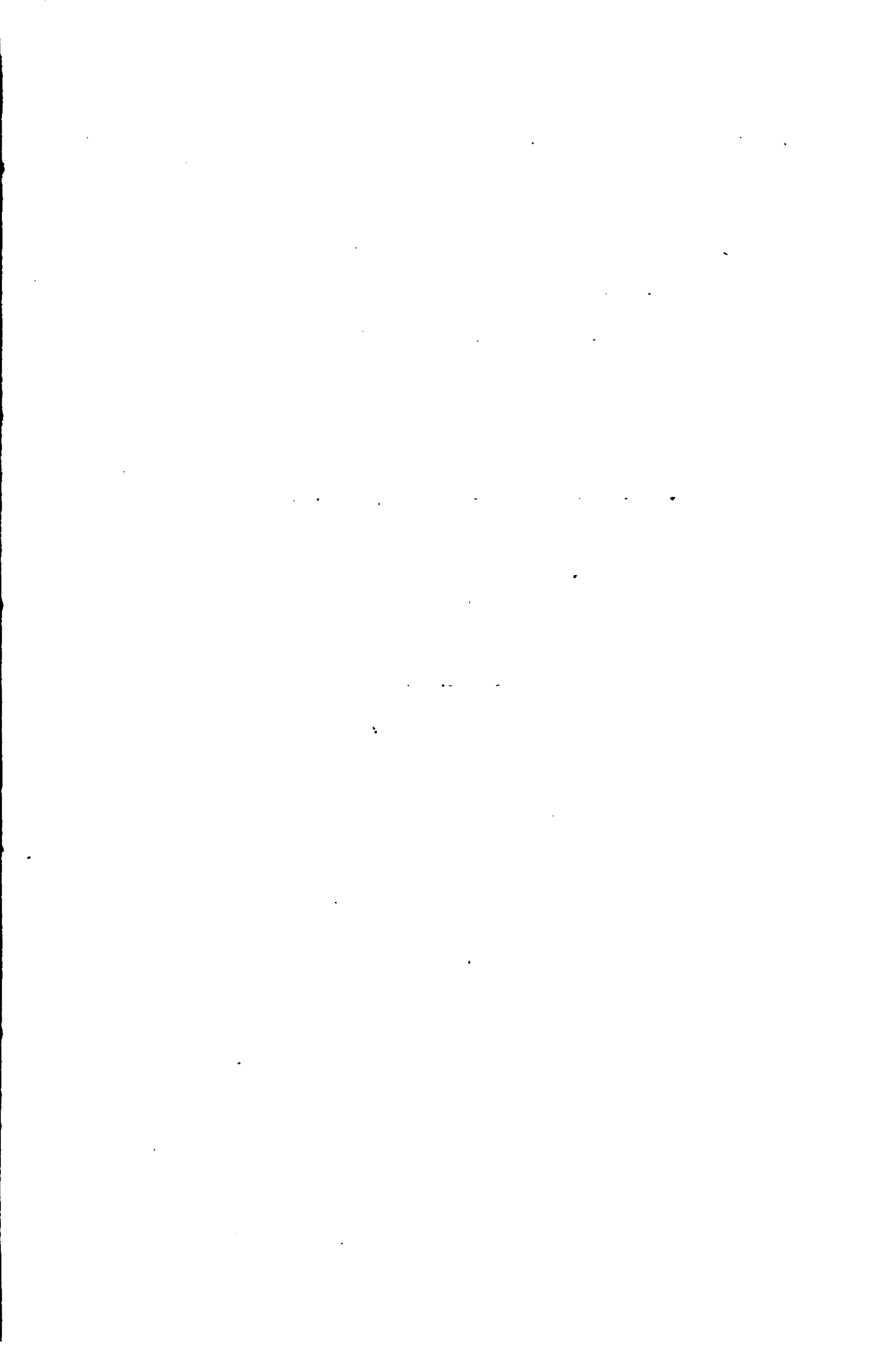










Aus deutschen Lesebüchern

Epische, lyrische und dramatische Dichtungen erläutert
für die Oberklassen der höheren Schulen
und für das deutsche Haus

Fünfter Band

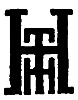
Wegweiser durch die klassischen Schuldramen

bearbeitet von

Dr. Otto Frick und Dr. Georg Frick

Erste Abteilung

Vierte, durchgesehene und erweiterte Auflage



1904
Leipzig und Berlin
Verlag von Theodor Hofmann

Wegweiser durch die klassischen Schuldramen

Erste Abteilung: Lessing — Goethe

Philotas • Emilia Galotti • Minna von Barnhelm • Nathan der Weise
Götz von Berlichingen • Egmont • Iphigenie auf Tauris • Torquato Tasso

Bearbeitet von

Dr. Georg Frick
Oberlehrer an der Städtischen
Oberrealschule zu Halle a. S.

Vierte, durchgesehene und erweiterte Auflage



1904
Leipzig und Berlin
Verlag von Theodor Hofmann

Vorwort zur dritten Auflage.

Die weite Verbreitung des „Wegweisers", die sich in den rasch folgenden Auflagen kund tut, legte mir die Verpflichtung auf, das Werk meines verstorbenen Vaters in wissenschaftlicher und methodischer Hinsicht auf seiner Höhe zu erhalten; daher glaubte ich mich dem Antrage des leider nun auch heimgegangenen Verlegers, des Herrn Dr. Theodor Hofmann, um so weniger entziehen zu sollen, als mein seliger Vater ausdrücklich mir die Herausgabe seiner Schriften zugewiesen hatte.

Von selbständigen Änderungen des Textes auch nur im einzelnen habe ich abgesehen. Ein Werk, welches aus mehr als zwanzigjähriger unterrichtlicher Tätigkeit hervorgegangen ist, veraltet nicht so rasch, daß die Nachkommen schon nach kurzer Zeit daran denken könnten, es umzugestalten. Davor habe ich mich auch bei denjenigen Abschnitten gescheut, die der Kritik am meisten Veranlassung zu Ausstellungen gegeben haben, dem Nathan und der Iphigenie. Die Behandlung dieser beiden Dramen ist so sehr ein Ausfluß der in innerlichen Erfahrungen geläuterten, christgläubigen Lebensauffassung des Verfassers, daß ohne sie dem ganzen Bande das bestimmende Gepräge fehlen würde. Auch habe ich nicht finden können, daß andere Erläuterungen etwas Besseres an Stelle der hier gegebenen Auslegung bieten. So konnte ich mich darauf beschränken, unter gewissenhafter Benutzung der einschlägigen Literatur dasjenige nachzutragen, was mir für das Verständnis des Dramas oder seine didaktische Verwertung brauchbar erschien. Das ist meist in kurzen Anmerkungen, seltener in Zusätzen im Texte selbst geschehen. Der gegebene Raum nötigte auch hier zu äußerster Stoffbeschränkung, doch bin ich in der Angabe der inzwischen erschienenen Literatur nicht zu sparsam gewesen, um jedem Leser des „Wegweisers" zu vergleichender Prüfung anderer Ansichten Gelegenheit zu geben. Durch Zusammenrückung des Druckes ist es gelungen, dem Bande ungefähr seinen bisherigen Umfang zu erhalten; das erschien zur leichteren Auffindung von Zitaten nach den früheren Auflagen durchaus wünschenswert. Die Zitate aus dem vierten Bande des ganzen Sammelwerkes, den Erläuterungen „Epischer und lyrischer Dichtungen" beziehen sich auf die zweite Auflage (Gera 1894 u. 95). Die sonstigen Arbeiten des Verfassers sind nach der von mir besorgten Sammlung seiner kleinen Schriften, den „Pädagogischen und didaktischen Abhandlungen" (2 Bände, Halle 1893) angeführt.

Kassel, im März 1898.

Dr. Georg Frick.

Vorwort zur vierten Auflage.

Die wachsende Nachfrage nach dem „Wegweiser", wie sie die Notwendigkeit dieser neuen Auflage bezeugt, und die wohlwollende Beurteilung, welche die vorige gefunden hat, lehren, daß die bei der Neubearbeitung beobachteten Grundsätze im allgemeinen wohl richtige waren.

Sie sind deshalb auch diesmal beibehalten worden. Die eigentliche Erläuterung ist also wieder fast unverändert geblieben; der durch die Vorbemerkung auf Seite 2 angedeutete methodische Weg mit seinem allmählichen Aufsteigen vom Leichteren zum Schwereren und der immer bestimmteren Aufdeckung von gehaltvollen Begriffen und Anschauungen namentlich über das Wesen und die Arten des Tragischen ist ja auch der Schule so gemäß und natürlich, daß er sich noch auf lange Zeit hin als gangbar und fruchtbar erweisen dürfte. Dagegen ist im einzelnen hier und da, wo wissenschaftliche Forschung oder ästhetische Auslegung dazu nötigten, mancherlei nachgetragen worden. Neben den zustimmenden, die hier gebotene Auffassung schärfer beleuchtenden oder ergänzenden Urteilen sind auch gegnerische reichlich zu Worte gekommen. Sie sollen nicht nur dem Lehrer für eine selbständige Weiterarbeit Winke geben, sondern es mag auch gelegentlich dem Schüler davon etwas mitgeteilt werden; es gilt doch, in ihm das recht lebendige Gefühl für die unendliche Fülle der in unseren klassischen Werken ruhenden Schönheit und den Reichtum der hier immer wieder zu lösenden Probleme zu erwecken, damit er vor der verbreiteten leichtfertigen Meinung bewahrt werde, als kenne er nun nach einmaliger und flüchtiger Lektüre seine Dramen.

Daneben finden sich mehr noch als früher Aus- und Seitenblicke auf verwandte oder bekannte Stoffe. Wir fürchten nicht, daß damit der dem Werke von einer Seite gemachte Vorwurf der Unübersichtlichkeit neu genährt wird. Wer allein dem Hauptgange folgen will, sieht ihn im Texte klar vorgezeichnet, und bei der beschränkten Zeit werden ihn wohl die meisten Lehrer zu wandern versucht sein; aber ein „Wegweiser“ darf doch auch Gelegenheit zu lohnenden Nebenwegen mit eigenartigen Fernsichten bieten. So haben wir diesem Bande eine schulmäßige Behandlung des Begriffes der „Ehre“ im Anschluß an die Durchführung des Themas in „Minna von Barnhelm“ eingefügt, so soll dem zweiten Bande eine Definition des „Tragischen“, wie sie sich aus der ganzen Betrachtung der behandelten Dramen ergibt, angehängt werden. Sodann waren wir bemüht, auch die Erfahrungen der unteren Klassen heranzuziehen und den Schüler dadurch zu nötigen, die dort ihm vermittelten Dichterwerke mit gereifterem Blick und zu vertiefterem Genuß wieder zu betrachten. Die Herausgeber, deren Pflicht es ist, die Traditionen der Unterrichtskunst Otto Fricks pietätvoll zu pflegen und doch zu den Forderungen der neueren Zeit in Beziehung zu setzen, hoffen damit dem Plane, das Unternehmen zu einem Gesamtwerk für den deutschen Unterricht auszubauen, in etwas näher zu kommen. Diesem Zwecke dient es auch, wenn wir uns mit dem Verleger entschlossen haben, im Anschluß an diesen „Wegweiser“ „Deutsche Schulausgaben“ für die Hand des Schülers wie für den Selbstunterricht herauszugeben, von denen die ersten Hefte inzwischen erschienen sind. Über sie verweisen wir auf die beigefügte Anzeige der Verlagshandlung.

Halle a. S., am 19. Januar,
dem Todestage Otto Fricks,
1904.

Dr. Georg Frick.

Inhaltsverzeichnis.

Johann Wolfgang Goethe.

Einleitung.

Der nachfolgende Wegweiser ist für jüngere Lehrer bestimmt. Diesen wünscht der Verfasser die Erfahrungen nutzbar zu machen, die er selbst in langjähriger Praxis des deutschen Unterrichtes in Prima, sowie in vielfacher Beobachtung der Praxis anderer Lehrer gesammelt hat. Und wenn der Rückblick auf den langen Weg eigener Versuche ihm eine Reihe mannigfacher Irrungen aufzeigt, wenn er sich ferner unausgesetzt um bessere Wege bemüht zu haben meint und doch der Hoffnung lebt, daß jedes weitere Bemühen ihm zahlreiche neue Bereicherungen eintragen wird, weil jede neue unterrichtliche Behandlung eine neue Wiedererzeugung des Stoffes ist — so versteht es sich von selbst, daß er die nachfolgenden Beiträge keineswegs als mustergültige ausgeben will, sondern eben nur als Proben neben anderen, wie die Sache etwa gemacht werden kann und wie sie von jemand gemacht wird, der nicht mehr ganz ein Anfänger ist.

Ein „Wegweiser“ will auch kein erschöpfender Kommentar sein — wer diesen sucht, ist an andere Arbeiten zu verweisen[1]) — sondern eben nur ein Führer, der zu zeigen wünscht, wie man den Schüler zum Genuß der klassischen Dramen anleiten kann. Denn der leitende Gesichtspunkt für die folgende Behandlung ist im allgemeinen der schulwissenschaftliche, insofern von dem fachwissenschaftlichen Material nur dasjenige ausgesucht und dargeboten wird, was für die Schule geeignet und fruchtbar erscheint; im besonderen der didaktische, insofern es als Aufgabe gilt, den eigentümlichen Bildungsgehalt jeder Dichtung herauszustellen, ihn der Bildungsstufe des Schülers anzupassen und dafür zu sorgen, daß er auch in der an ihm getanen Gesamt-Bildungsarbeit seine rechte Stellung und Wirkung finde.

Als Bildungsstufe wird die einer Gymnasial- oder Realschul-Prima angenommen und als Stoffverteilung die folgende:

1) Wie die Erläuterungen von H. Düntzer, P. Klaucke u. a.

1. Halbjahr: Einblick in den inneren Entwickelungsgang der deutschen Literatur. Parzival, Klopstocks Messias und Oden (Auswahl). — 2. Halbjahr: Lessing. — 3. Halbjahr: Goethe. — 4. Halbjahr: Schiller. Zur Begründung dieser Verteilung, die eine Untersuchung für sich in Anspruch nehmen würde, vgl. man meine Ausführungen in den Aufsätzen: Aphorismen zur Theorie eines Lehrplanes betreffend die Klassenlektüre der Gymnasial-Prima, Allgemeine Gesichtspunkte und Beispiel einer Stoffauswahl für den Lehrplan der Gymnasien, Unmaßgebliche Vorschläge zur Gestaltung des neuen Gymnasial-Lehrplanes (O. Frick, Pädagogische und didaktische Abhandlungen, Halle a. S. 1893, Bd. I S. 461 ff., 415 ff., 505 ff.).

Über die didaktische Berechtigung der Auswahl gibt eine nur für den Lehrer bestimmte, jeder Dichtung voraufgeschickte kurze Vorbemerkung Auskunft. Eine solche ist um so nötiger, je mehr noch immer die Ansichten über den didaktischen Wert oder Unwert der klassischen Dramen auseinandergehen.[1]) Entscheidend im allgemeinen ist für die folgende Bearbeitung, daß es nach unserer Auffassung darauf ankommt, dem Schüler eine allgemeine Vorstellung von dem inneren Entwickelungsgang der einzelnen Dramatiker zu geben, ihm auch zu zeigen, wie diese Dichter selbst wieder unter sich eine Art Entwickelungsreihe darstellen, und wie das sie verbindende Element der Anteil an der immer vollkommeneren Herausarbeitung des Begriffes des Tragischen ist. So durfte die „Ankündigung" dieses Bandes es als Aufgabe der Bearbeitung bezeichnen, „daß der Begriff des Tragischen von seiner einfachsten oder auch einseitigen Auffassung zu seiner immer reicheren und tieferen Ausgestaltung, welche der Entwickelungsgang sowohl der einzelnen Dramatiker, wie ihrer Gesamtheit erkennen läßt, allmählich aufgedeckt und herausgearbeitet werde". Denn diesen Begriff durch empirische Betrachtung auch dem Schüler allmählich immer mehr zum Verständnis zu bringen, gilt uns als eins der wesentlichsten Ziele bei der Behandlung der klassischen Schuldramen,

---

1) Man vergleiche Klaucke, Zur Erklärung deutscher Dramen in den oberen Klassen höherer Lehranstalten, Berlin 1886; Fr. Kern, Deutsche Dramen als Schullektüre, Berlin 1886, und H. Schiller, Praktische Pädagogik. 2. Aufl. S. 330 ff.

Es decken sich mit der nachfolgenden Auswahl im allgemeinen die Vorschläge G. Wendts über den Lesestoff in seiner „Didaktik und Methodik des deutschen Unterrichtes und der philosophischen Propädeutik" (in Baumeisters Handbuch der Erziehungs- und Unterrichtslehre für höhere Schulen, München 1896).

und dieser Gewinn als der Hauptgewinn begrifflicher Art, der für den Schüler aus diesem Unterricht herauswachsen soll.[1])

Eine andere Aufgabe der Behandlung ist, dem Schüler einen Einblick in das Wesen des Dramas und seiner Gattungen, einen Überblick über die typischen Mittel, Glieder und Elemente desselben, die verschiedenen Arten der Handlung, sowie über die allgemeine und charakteristische Verwendung dieser Mittel zu geben.

Aus diesen Gründen wird auch unter den zur Behandlung gelangenden Dramen den verschiedenen eine verschiedenartige unterrichtliche Stellung zukommen. Die Anfangsdramen Schillers („Räuber", „Fiesco", „Kabale und Liebe", „Don Carlos") sind von der Betrachtung nicht ganz auszuschließen, weil sie sehr lehrreich sind für das Verständnis der dichterischen Entwickelung Schillers und für die Aufdeckung noch unvollkommener Auffassungen von dem Wesen des Tragischen; aber die Behandlung wird hier sehr viel kürzer und allgemeiner sein können, als die der vollendeten Dramen Schillers. Sie wird sich damit begnügen dürfen, das oftmals irregeleitete Urteil des Schülers über jene ihm vielfach besonders sympathischen Dramen richtig zu stellen. Anderseits wird eine an sich unscheinbare Dichtung wie Lessings „Philotas" nicht nur betrachtet werden müssen, sondern sogar eingehender, weil jenes kleine Drama in knappster und durchsichtigster Form alle wesentlichen Elemente der dramatischen Handlung und auch die Keime des Begriffes des Tragischen aufzeigt, und weil deshalb die Betrachtung für die folgenden Behandlungen grundlegend werden kann. Endlich werden auch für die Aufeinanderfolge der Behandlung nicht immer literaturgeschichtliche, sondern auch didaktische Gesichtspunkte maßgebend sein müssen. Aus didaktischen Gründen folgt in unserer Bearbeitung auf Lessings „Philotas" sofort „Emilia Galotti", nicht „Minna von Barnhelm", und auf Goethes „Götz" sofort der „Egmont", nicht die „Iphigenie".

Für die Behandlung selbst ist für uns die Anschauung maßgebend, daß bei den klassischen Werken der Muttersprache unmittelbarer und müheloser das Ziel erreicht werden muß, dem Schüler zu einem Genuß zu verhelfen, als bei der Lektüre fremder Klassiker. Diesen Gewinn und Vorsprung wird die deutsche Lektüre vor der fremdsprachlichen behaupten können und auch schon deshalb benutzen müssen, damit

1) Wie solcher Gewinn in zusammenfassender, wissenschaftlicher Definitionsarbeit festgelegt werden kann, darüber vgl. die Lehrprobe über den „Begriff des Tragischen" im Anhang zur 2. Abteilung des Wegweisers.

die Wucht der Arbeit, welche die Lektüre fremder Klassiker mit sich bringt, ein wenig gemindert wird. Teilung und rechte Verteilung der Arbeit wird auch ein wichtiger didaktischer Grundsatz sein müssen; er ist hier am leichtesten durchzuführen. Auch müssen wir im Hinblick auf die nicht geringe geistige Aktivität, die wir dem Schüler im sonstigen Unterricht zumuten, für reichliche Momente der Aufnahme und ruhigen Vertiefung sorgen, damit das Gleichgewicht der geistigen Kräfte erhalten bleibe. Daß ich auch in diesem Unterrichtsgebiet eine recht ernste geistige Arbeit verlange und nicht einem hohlen Ästhetisieren[1]) oder leichtem Darüberhingleiten das Wort rede, wird der „Wegweiser" selbst sofort deutlich erkennen lassen. Aber ich verlege die Arbeit in die Lehrstunde selbst und verlange von häuslicher Vorbereitung nur: 1. vor Beginn der ganzen Behandlung eine sorgfältige, wiederholte Lektüre des betreffenden ganzen Dramas, und 2. in der Folge die jedesmal erneute Lesung der einzelnen Akte vor ihrer Betrachtung. Sind einige Dramen behandelt, so hat der Schüler mit dem Gange der Betrachtung, der sich im wesentlichen wiederholt, bestimmte Richtlinien erhalten für die Einrichtung einer zweckmäßigen und fruchtbaren häuslichen Lektüre.

Der Gang der Betrachtung selbst ist der folgende:

I. Vorbereitende Vorbesprechung.

1. Zur Geschichte der Abfassung. Ein knappes Wort über die Abfassungszeit, die geistige Verfassung des Autors, den etwaigen zeit- und literaturgeschichtlichen Zusammenhang, aber nur so weit, als zur Klärung und besseren Auffassung der folgenden Betrachtung entweder unerläßlich oder wirklich heilsam ist. Diese Bemerkungen werden da reichlicher sein müssen, wo, wie z. B. bei dem Philotas von Lessing, Stoff und Dichtung dem Schüler von vornherein fremdartiger gegenüberstehen. Im übrigen teile ich die Abneigung Klauckes gegen die oft noch übliche Art aka-

1) Am wenigsten dem bloßen „Lesen mit verteilten Rollen". Mit einiger Verwunderung sieht man aus den Bemerkungen von Klaucke a. a. O. S. 27 ff. und von Kern a. a. O. S. 5, daß diese Unsitte noch jetzt häufiger verbreitet ist, als man meinen sollte. Vor 40 Jahren war das eine auf den Berliner Gymnasien sehr beliebte Art, die deutschen Stunden, mit denen man sonst nichts anzufangen wußte, totzuschlagen. Wir lasen als Obertertianer Schillers „Turandot" mit verteilten Rollen auf einem der berühmtesten Gymnasien Berlins fast ohne jede Erläuterung. Hingegen ist ein solches Lesen nach abgeschlossener Behandlung, wofern man nur die Zeit dazu findet, nicht nur nicht zu verwerfen, sondern als Abschluß des ästhetischen Genusses durchaus zu empfehlen.

demischer Einleitungen, wenn auch das Wort (a. a. O. S. 51): „Jedes Drama ist ein Ganzes für sich, das zu seiner Erklärung auch nicht der geringsten geschichtlichen Notiz bedarf" über das Ziel hinausschießt.

2. Gattung. Dem Schüler wird leicht deutlich zu machen sein, daß man zwei Gattungen von Dramen unterscheiden kann: außer der historischen die psychologische, d. h. diejenige, welche sich die Vorführung eines bedeutsamen Innenlebens, einer bedeutsamen inneren Handlung mit bedeutsamen psychologischen Kämpfen und Problemen zur Aufgabe setzt. Der Blick für diese muß im Fortgang der Betrachtung verschiedener Dramen geschärft werden. Auch in dieser Beziehung ist Lessings „Philotas" eine vortreffliche Vorschule. Zugleich wird der Schüler aber auch vor dem Irrtum, zu dem er leicht geneigt ist, bewahrt werden müssen, als ob jeder psychologische Gehalt, ohne den eine Dichtung und vollends ein Drama überhaupt nicht denkbar ist, dazu berechtige, ein Drama dieser Gattung zuzuweisen. Er wird vor allem dahin zu führen sein, sich zu sagen, daß jedes historische Drama, welches diesen Namen verdient, zugleich auch in die Gattung der psychologischen gehört, daß also jene Bezeichnung insofern nicht ganz glücklich gewählt ist.[1]) Indessen werden gewisse Dramen, z. B. „Philotas", „Tasso", „Iphigenie" (Faust) am kürzesten mit dieser Bezeichnung charakterisiert werden können, auf welche der Name eines historischen Dramas nicht zutreffend ist.

3. Handlung und Gegenhandlung (Spiel und Gegenspiel).[2]) Der Schüler wird angeleitet, diese Gegensätze aus dem Personenverzeichnis herauszustellen. Er wird bald dahin kommen, zuerst den Haupthelden (ἀγωνιστής) und seinen Antagonisten, sodann die sich um beide zunächst gruppierenden Parteien, endlich die über der Handlung stehenden und die sich nur passiv verhaltenden Personen zu erkennen und in dieser Übung ein Hauptmittel haben, rasch einen vorläufigen Überblick über das Ganze zu gewinnen. Auch

---

1) W. Scherer, Gesch. der deutschen Literatur, S. 589, braucht die Bezeichnung „Seelendrama". — Der Unterricht wird mit derartigen allgemeinsten Unterscheidungen beginnen müssen und kann erst allmählich zu den schwierigeren Unterscheidungen anleiten, die sich aus dem Verhältnis des Helden zum Tragischen ergeben. Vgl. Günther, Grundzüge der tragischen Kunst, S. 448 ff., G. Freytag, Technik des Dramas, Kap. I, 6, F. Kern, Lehrstoff für d. deutschen Unterricht in Prima S. 175 ff.

2) Die Bezeichnung stammt von G. Freytag (a. a. O. Kap. 2).

daß der Gegensatz von Handlung und Gegenhandlung in das Gemüt des Helden selbst gelegt werden kann, wie z. B. im „Tasso" wird er leicht verstehen lernen.

4. Vorläufige Feststellung der Hauptmotive (Themata).[1]) Der Schüler ist von Anfang an zu nötigen, sich über den Reichtum eines Dramas klar zu werden, und von vornherein davor zu behüten, diesen Reichtum etwa auf eine sogenannte „Idee" (eine Grundidee, einen Grundgedanken, ein Grundthema) zurückzuführen. Auch diese Aufgabe kann schon nach der häuslichen Lesung unter Leitung des Lehrers vom Schüler gelöst werden. Zum Schluß der ganzen Betrachtung wird dann eine Prüfung eintreten müssen, ob jene vorläufige Aufstellung eine richtige und vollständige war, oder ob Berichtigungen und Ergänzungen notwendig geworden sind.

Während bei dem Punkt 1 vorwiegend die Darbietung des Lehrers eintreten wird, sind die übrigen Punkte (2—4) als Vorfragen zu behandeln. Die Antwort ist dann durch gemeinsame Erörterung mit den Schülern zu gewinnen; oder es kann auch, wenn der Gang an einzelnen Beispielen schon geläufig geworden ist, den Schülern, sei es allen als eine gemeinsame, sei es einzelnen als eine besondere Aufgabe gestellt werden, diese Fragen in zusammenhängender Rede zu beantworten. Es wird dazu keiner großen „Vorträge" bedürfen, und ich möchte das auch nicht etwa „Vorträge" nennen, die so leicht auf eine neue Art ausgearbeiteter und memorierter Aufsätze hinauslaufen, sondern nur als Anlässe zu einem zusammenhängenden Sprechen bezeichnen, deren Benutzung mit Recht von Klaucke so nachdrücklich gefordert wird. Auf diese Vorbesprechung, deren Frucht die Gewinnung einer ersten, allgemeinen vorläufigen Totalauffassung des Dramas als eines Ganzen ist, folgt nun

II. die eigentliche Darbietung.

Sie hat die allgemeinen Ergebnisse der voraufgegangenen Vorbesprechung festzuhalten und als Richtlinien für eine weitere Betrachtung zu verwerten. Der Gang ist auch hier stets ein Gang vom

---

1) Der Schüler ist von vornherein nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß derartige Motive sich uns aus sorgfältiger Lesung und Betrachtung der Dramen ergeben, daß aber ein Dichter nicht etwa nach ihnen wie nach „Themen für dramatische Aufsätze" gearbeitet hat; es entsteht vor seinem inneren Auge in freier schöpferischer Tätigkeit allmählich die dramatische Begebenheit.

Allgemeinen zum Besonderen, von einer Gesamtüberschau zur Einzelbetrachtung, von einer vorläufigen Totalauffassung (Vorblick) zu einer eingehenden Betrachtung, immer mit dem Ziel, den Stoff für den Schüler möglichst durchsichtig zu machen, ihm zu einer relativen Herrschaft über denselben zu verhelfen, die vorläufige allgemeine Totalauffassung allmählich in eine geläuterte und vertiefte zu verwandeln.

Dazu wird als eine besondere Einheit zunächst

A. die Exposition

abgezweigt; sodann werden die typischen Elemente derselben und ihre Aufgabe: vorläufige Belehrung über Ort, Zeit (Zeitalter, Jahr, Jahres- und Tageszeit, Zeitlage und Vorgeschichte), handelnde Personen und die Grundzüge ihrer Charakteristik, Grundlegung der Hauptthemen, Keime der Verwickelung usw. aufgedeckt, alles in dialogischer Entwickelung und gemeinsamer Arbeit mit den Schülern. Danach wird dasjenige einzelne erledigt, was noch einer näheren, sachlichen oder sprachlichen Erörterung bedarf, und zum Schluß noch einmal auf die Endergebnisse der in der Exposition gezeichneten Situation hingewiesen, die uns an die Schwelle der nunmehr beginnenden eigentlichen Handlung führen soll. Da sowohl die Vorfragen, als die allgemeine Betrachtung der Exposition schon vieles einzelne berührt haben wird, so wird die besondere Behandlung des einzelnen nur noch eine Nachlese finden und rasch vonstatten gehen.[1])

Es folgt sodann die Betrachtung

B. der Haupthandlung

nach dem Verlauf der einzelnen Akte und zwar wiederum so, daß zur ersten Totalauffassung ein vorläufiger Blick auf den ganzen Bau

---

1) Im übrigen teile ich im allgemeinen die Auffassung Klaudes a. a. O. S. 24: „Die sprachliche Erklärung, wie überhaupt die auf Einzelheiten eingehende, sollte m. E. die allergeringste Zeit in Anspruch nehmen. Ja, ich gehe so weit, auf diese Erklärung, falls die Zeit zu kurz ist, lieber ganz zu verzichten, als daß dadurch Wichtigeres verabsäumt werden müßte. . . . Es schadet nicht viel, wenn dem Sch. diese und jene (einzelne) Stelle nicht ganz klar ist; wenn er nur in den Sinn und Geist des Ganzen dafür um so mehr eindringt; dann ist jener Schaden durch diesen Gewinn m. E. völlig ausgeglichen."

dieser Handlung geworfen, dazu die innerlich zusammengehörigen Szenen-Gruppen ausgesondert, zugleich aber auch die Höhenpunkte der Handlung jedes Aktes vorläufig ausgesucht und nun erst die Einheiten der einzelnen Szenen durchgegangen werden. Und auch hierbei wiederum wird jener didaktische Grundsatz: „vom Allgemeinen zum Besonderen“ insofern weiter verfolgt, als erst die vorläufige Feststellung des Gesamtinhaltes (allgemeine Totalauffassung) versucht wird und erst dann die Gliederung desselben nach seinen Hauptpunkten, die Erläuterung des einzelnen aber wie vorher den Schluß bildet. Auch diese Arbeit geschieht in dialogischer Erörterung und gemeinsamer Tätigkeit von Lehrern und Schülern. Der Lehrer behält die Führung in der Hand; die Fragen werden vielfach zu Richtungsfragen, dem Schüler die Richtung seiner Selbsttätigkeit anzugeben, oder zu Konzentrationsfragen, welche zu knappen Zusammenfassungen der Hauptpunkte des Inhaltes nötigen. Die Schüler lernen allmählich diesen Weg als einen bekannten und vertrauten gehen und werden dann auch wohl veranlaßt, über einzelne dieser Punkte sich im Zusammenhang auszusprechen. So wird man vor ihren willkürlichen und unfruchtbaren Einfällen, sowie vor lästiger Breite bewahrt bleiben. Die Betrachtung wird rasch gefördert und die Paraphrase, die nicht ganz entbehrt werden kann, zu deren eingehender Verwendung aber die Zeit selten ausreichen wird, auf das knappste Maß beschränkt. Denn leicht stellen sich mit den von den Schülern geforderten Paraphrasen die Fehler ein, daß sie nicht nur breit werden und Wesentliches vom Unwesentlichen schwer zu scheiden wissen, sondern auch, daß schiefe Auffassungen, die doch gerade von vornherein und auf alle Weise zu verhüten sind, sich in ihrer Vorstellung festsetzen. Endlich kommt bei solchen Paraphrasen der Schüler vor aller Arbeit nicht oder zu mühsam zu einem Genuß der Kunstschöpfung. Jedes wahre Kunstwerk ist unerschöpflich; eine Aufdeckung von Perspektiven mit den dahinter sich öffnenden Weiten und Tiefen, welche sich bescheidet, nicht alles zu geben, wird oft fruchtbarer sein können, als eine angeblich erschöpfende Paraphrase. Darauf vor allem wird es ankommen: den fruchtbarsten Weg zu suchen, die Kunst des Sehens[1]) zu lehren.

---

1) Vgl. meinen Aufsatz: „Bemerkungen über Art und Kunst des Sehens“ in den „Pädagogischen und didaktischen Abhandlungen“ Bd. I S. 548 ff.

Den Schluß der Behandlung macht

III. die Rückschau.

Diese gibt zunächst einen Rückblick auf die anfangs nur vorläufig aufgestellten Themata zur etwaigen Berichtigung oder Ergänzung, sodann eine Zusammenstellung der bedeutsamsten unter den gewonnenen Anschauungen (Bildern) und Begriffen, vor allem eine Untersuchung des tragischen Gehaltes und damit eine Weiterführung in der Erklärung desjenigen Hauptbegriffes (des Tragischen), dessen immer volleres Verständnis der Hauptgewinn der ganzen Behandlung sein soll, endlich auch einen Rückblick auf die charakteristische Eigentümlichkeit der Form. Dazu kommt schließlich ein vergleichender Seitenblick auf verwandte Stoffe aus dem Erfahrungskreise des Schülers, sowie ein etwaiger Ausblick auf die folgenden Dramen, wofern eine innerliche Verknüpfung mit diesen herzustellen ist.

Was endlich den Standpunkt der Beurteilung anbetrifft, den die folgenden Erläuterungen festzuhalten wünschen, so gilt auch für uns die Forderung, daß man vor allem sich zu bemühen hat, dem Dichter selbst gerecht zu werden und seine Absichten zu verstehen. „Zu einem Wiedererkennen der Gedanken des Autors sollen die Schüler angeleitet werden"[1]); denn mit Recht beruft sich Klaucke a. a. O. S. 20 auf Lessings Worte, „daß das Auge des Künstlers größtenteils viel scharfsichtiger ist, als das scharfsichtigste seiner Betrachter; unter zwanzig Einwürfen, die ihm diese machen, wird er sich von neunzehn erinnern, sie während der Arbeit sich selbst gemacht, und sie auch schon sich selbst beantwortet zu haben". Wenn aber Klaucke ebendas. S. 22 von diesem Hauptgrundsatz nur als Ausnahme gelten lassen will, „wenn es sich darum handelt, das Werk eines Dichters gegen verkehrte und zwar bekannte, auch dem Schüler bekannte Angriffe anderer in Schutz zu nehmen", — so gehe ich doch etwas weiter und sage, daß in einzelnen Fällen bei aller Anerkennung im großen und ganzen eine Kritik doch nicht zu entbehren ist. Ja, eine solche kann zur Notwendigkeit werden, soll das Urteil der Schüler nicht in die Irre gehen. Der Schluß der „Emilia Galotti", die Tendenz im „Nathan", die zum Teil sittlich bedenklichen Motive in den Anfangs-

1) Klaucke a. a. O. S. 10.

dramen Schillers[1]) fordern ein berichtigendes Urteil geradezu heraus. Solche Dramen deshalb nach der Forderung Klaudes im Unterricht lieber gar nicht zu behandeln, dazu kann ich mich, wenn für die Behandlung sonst wichtige Gründe sprechen, nicht entschließen. Über diese Gründe rechtfertigende Auskunft zu geben, sind die Vorbemerkungen bestimmt. Im übrigen habe auch ich wiederholt die Erfahrung gemacht, welche Klaucke a. a. O. S. 20 von sich bezeugt, „daß ich oft Stellen, die ich zu verstehen meinte, falsch aufgefaßt und erst später den wahren Sinn begriffen habe", daß ich ferner nicht selten Schwierigkeiten der Interpretation fand, die nicht sämtlich den Schülern aufgedeckt, aber auch nicht ganz verschwiegen zu werden brauchen, etwa nur aus Scheu, an dem Dichter Kritik zu üben (vgl. „Philotas" Sz. 7, „Emilia Galotti" Schluß, das zweifach zu deutende Verhalten „Fiescos" u. a. m.). Da aber nicht selten sehr verschiedene Auffassungen über dieselben Stellen und Punkte möglich und berechtigt sind, so möge zum Schluß noch einmal versichert werden, daß auch die folgenden Auslegungen keinen Anspruch auf Unfehlbarkeit erheben, sodann, daß ich die Selbständigkeit dieses Urteiles, die ich in diesen Erläuterungen für mich in Anspruch nehme, selbstverständlich auch anderen als ein Recht zugestehe. Wieviel von den hier gegebenen Winken im Unterricht selbst jedesmal zu verwerten ist, wird auch von Zeit und Umständen abhängig sein. Ein „Wegweiser" durfte das Maß eher etwas zu reichlich als zu knapp bemessen.

1) Diese Ausnahme gestattet auch Klaucke in der Schrift „Deutsche Aufsätze und Dispositionen" S. 44

Dr. O. Frick.

Gotthold Ephraim Lessing

I.

Philotas.

Ein Trauerspiel.

Literatur. Ed. Niemeyer, Lessings Trauerspiel Philotas durch einen historisch-kritischen Kommentar erläutert (in Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen XI, 1856, S. 118—162), eine sehr fleißige und eingehende Arbeit, welche indessen auf die didaktische Behandlung keine Rücksicht nimmt und auch in bezug auf das Verständnis manches zu tun übrig läßt. Außerdem vgl. die Abschnitte bei Danzel-Guhrauer, Lessing, sein Leben und seine Werke, 2. A. von W. v. Maltzahn u. R. Boxberger, Bd. 1, S. 407 u. 428ff.; Erich Schmidt, Lessing, Bd. I, S. 543ff.; K. Borinski, Lessing, S. 127ff.; B. W. Ernst, Lessings Leben und Werke, S. 155ff., die jedoch sämtlich für unsere Zwecke wenig bieten.

Vorbemerkung.

Die didaktische Berechtigung der Lektüre des Philotas wird vollständig erst mit dem Abschluß der Behandlung deutlich werden. Hier mag der Hinweis genügen, daß die jugendliche Persönlichkeit des Philotas, der Adel seiner Gesinnung, sein Heranreifen aus einem fast noch knabenhaften Jüngling zu einem Helden, sein in gewissem Sinne tragisches Geschick sehr geeignet sind, von vornherein ein inneres Verhältnis des Schülers zum Gegenstande herzustellen; daß ferner in der anscheinend so unscheinbaren Dichtung ein reicher Bildungsgehalt von Anschauungen und Begriffen verborgen liegt; daß endlich dieser Bildungsgehalt sich auf das trefflichste in die Gesamtwirkung einfügt, welche mit anderen herumliegenden und nachfolgenden Stoffen erzielt werden soll. Der Philotas ist eine außerordentlich lehrreiche Vorstudie zur Emilia Galotti und hat in der Darlegung des Ehrbegriffes verwandte Beziehungen zur Minna von Barnhelm. Er hat eine innere Verwandtschaft zu dem Ajas und Philoktet des Sophokles; er enthält im einfachsten und durchsichtigsten Bilde alle wesentlichen Elemente eines dramatischen Aufbaues, sowie des Begriffes des Tragischen und eignet sich daher, wie kaum ein anderes Drama zur grundlegenden propädeutischen Einführung in das Wesen des Dramas, sowie des Tragischen.

I. Zur vorbereitenden Vorbesprechung.

1. Zur Geschichte der Abfassung. Das Drama ist im Anfang d. J. 1759 in Berlin entstanden, gehört also in die Zeit des Siebenjährigen Krieges (1758 Zorndorf und Hochkirch, 1759 Kunersdorf). Freund-

schaftlicher Verkehr Lessings mit den durch den Krieg und für den großen König begeisterten preußischen Dichtern: Gleim in Halberstadt (1719 bis 1803. „Preußische Kriegslieder in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier", für welche Lessing 1758 einen Vorbericht geschrieben hatte; ihm schickte er auch eins der ersten Exemplare des Philotas); Ramler in Berlin (geb. in Kolberg 1725; gest. in Berlin 1798. Oden auf Friedrich II.); Ew. Christ. von Kleist (Dichter des „Frühlings" und des kleinen Kriegsepos „Cissides und Paches", welches die heldenmütige Verteidigung einer Burg durch zwei Mazedonier gegen ein athenisches Heer besingt, im Grunde aber „den aufopfernden Geist der in Waffen starrenden Gegenwart atmet". Er stirbt als Major 1759 an seinen in der Schlacht bei Kunersdorf erhaltenen Wunden, also den Tod für das Vaterland). — 1759 seit dem 4. Januar ließ Lessing in wöchentlichen Ausgaben die berühmten Literaturbriefe („Briefe die neueste Literatur betreffend") in Verbindung mit Nicolai, Moses Mendelssohn und Thomas Abbt erscheinen, welche an einen in der Schlacht bei Zorndorf verwundeten Offizier gerichtet gedacht wurden und die Literatur seit dem Anfang des Krieges, „der alles mit Enthusiasmus anspannte, übersehen sollte". — 1760 begab er sich als Gouvernementssekretär zu dem General von Tauentzien nach Breslau und atmete nun persönlich die Kriegsluft, die durch den Philotas und mehr noch später durch die Minna von Barnhelm hindurchweht. Die Themata: „philosophische und heroische Hingabe des Lebens" und „Tod für das Vaterland" waren damals Lieblingsstoffe. Es dichteten: einen vielbewundernden sterbenden Cato der auch in der Hamburgischen Dramaturgie mehrfach genannte Engländer Addison (1713), einen Seneca Ew. v. Kleist (1758), einen Codrus der Anspacher Dichter v. Cronegk (1757). Lessing selbst hatte in dieser Zeit sich beschäftigt mit Entwürfen zu einem „befreiten Rom" (Selbstmord der Lucretia), einem Codrus, einer Virginia und Emilia Galotti, einer Übersetzung des Sophokleischen Ajas, endlich zu einem Drama Kleonnis, das den Heldentod eines messenischen Königssohnes, den Schmerz des Vaters darüber und die Rache desselben behandeln sollte. In diese ganze Reihe gehört nun auch der Philotas. Auch Philotas ist etwas von einem Philosophen, einem Cato und Seneca, etwas von einem Codrus und Ajas, eine Vorstudie zur Emilia Galotti, ein Gegenstück endlich zum Kleonnis. Auch die Prosa beschäftigte sich mit diesen Themen. Zu den Lieblingsstoffen der damaligen Zeit gehört die Erörterung der Frage nach der Unsterblichkeit der Seele, welche Moses Mendelssohn, der Freund Lessings, mit seiner Bearbeitung des Platonischen Phaedon einleitet, und die in der Folge immer von neuem wiederkehrt (Werthers Leiden, Julius von Tarent, Schillers Räuber usw.). Thomas Abbt, damals noch Professor in Frankfurt a. O., später in Rinteln, zuletzt in Bückeburg (als Vorgänger Herders), schrieb die Abhandlung: „Vom Tode fürs Vaterland" (1761), als ein Zeugnis zugleich der Verehrung für Friedrich d. Gr.; denn dessen Gestalt wird überall unwill-

türlich der Mittelpunkt. Ew. von Kleist schloß sein oben genanntes kleines Kriegsepos mit den begeisterten Worten:

Ihr Krieger, die ihr meiner Helden Grab
In später Zeit noch seht, streut Rosen drauf,
Und pflanzt von Lorbeer'n einen Wald umher!
Der Tod fürs Vaterland ist ewiger
Verehrung wert. — Wie gern sterb' ich ihn auch,
Den edlen Tod, wenn mein Verhängnis ruft!
Ich, der ich dieses sang im Lärm des Kriegs,
Als Räuber aller Welt mein Vaterland
Mit Feu'r und Schwert in eine Wüstenei
Verwandelten! als Friedrich selbst die Fahn'
Mit tapfrer Hand ergriff, und Blitz und Tod
Mit ihr in Feinde trug, und achtete
Der teuren Tage nicht für Volk und Land.

Friedrich selbst war bereit, in jedem Augenblick sein Leben für das Vaterland in die Schanze zu schlagen auch dem Schimpf sich durch freiwillige Hingabe des Lebens zu entziehen (Schlacht bei Kunersdorf), und geradezu an Gedanken in Lessings Philotas wird man erinnert wenn man in der geheimen Instruktion, die Friedrich vor der Eröffnung des Feldzuges am 10. Januar 1757 für den Minister Grafen Finck von Finckenstein eigenhändig niederschrieb, folgendes liest[1]):

„.... Sollte sich's ereignen, daß ich getötet würde, so sollen die Geschäfte ihren Gang weiter gehen ohne jede Veränderung und ohne daß man von ihrem Übergang in andere Hände etwas merkt; in diesem Falle sind Eidesleistungen und Huldigungen zu beschleunigen, sowohl hier als in Preußen und besonders in Schlesien. Sollte mich der Unstern treffen, daß ich vom Feinde gefangen würde, so verbiete ich, daß man auf meine Person die mindeste Rücksicht nehme, noch auch sich irgend welche Gedanken machen über das, was ich aus meiner Haft schreiben könnte. Sollte mir ein solches Unglück geschehen, so will ich mich opfern für den Staat; alsdann muß man meinem Bruder gehorchen und dieser, wie alle meine Minister und Generale werden mir mit ihrem Kopfe einstehen dafür, daß man weder eine Provinz noch ein Lösegeld für mich anbietet, und daß man den Krieg fortsetzt, indem man alle seine Vorteile verfolgt ganz so, als wenn ich nie auf der Welt gewesen wäre. Ich hoffe und darf glauben, daß Sie, Graf Finck, keinen Gebrauch zu machen haben werden von dieser Instruktion, aber im Falle des Unglücks ermächtige ich Sie, sie anzuwenden, und zum Zeichen dessen, daß dies nach reiflicher und ruhiger Überlegung mein fester und beharrlicher Wille ist, unterzeichne ich sie mit meiner Hand und drücke mein Siegel darauf.

Friedrich R."

---

1) Mitgeteilt von A. Schäfer, Geschichte des 7jähr. Krieges, Bd. I, S. 304, W. Oncken, Das Zeitalter Friedrichs d. Gr., Bd. II, S. 126.

So wurzelt der Philotas, so fremdartig er zunächst aussieht, wesentlich doch in zeitgeschichtlicher Stimmungswelt.[1])

2. Gattung. Historische Anklänge scheinen die Dichtung in die Gattung der historischen Dramen zu weisen. Die Namen Philotas und Parmenio sind aus der Geschichte Alexanders d. Gr. bekannt. Ein Aridaeus war der schwachsinnige Sohn Philipps von Mazedonien, Halbbruder Alexanders d. Gr.; nach dessen Tode von der mazedonischen Partei zu seinem Nachfolger ausgerufen, wird er 317 auf Veranstaltung der Olympia, der Mutter Alexanders, ermordet. Ein anderer Aridaeus war ein Feldherr Alexanders d. Gr. und Führer des Trauerzuges, der die Leiche Alexanders von Babylon nach Memphis geleitete; später eine Zeitlang Reichsverweser, dann Satrap von Klein-Phrygien am Hellespont. Aber schon die Zusammenstellung dieser Namen, sowie die sehr allgemeinen Strato und Aristodemus und der ganz willkürlich erfundene Polytimet (sonst nur als Name eines Flusses in Sogdiana bekannt), zeigen, daß wir uns nicht auf geschichtlichem Boden befinden. Nur an das Zeitalter Alexanders d. Gr. im allgemeinen hat der Dichter gedacht; das beweist auch der einzige wirklich historische Anhaltspunkt; die Erwähnung des großen „Weltweisen", der den Philotas erzog und seine Äußerung: „jedes Ding sei vollkommen, wenn es seinen Zweck erfüllen könne" (Sz. 4, S. 185)[2]), die nur auf Aristoteles bezogen werden kann. Völlig willkürlich erfunden und einheitlich gar nicht zu verbinden sind auch die geographischen Namen und die mit diesen verknüpften Begebenheiten; die Deckung des Weges nach Caesena (Stadt in Oberitalien nordwärts von Ariminum an der Via Aemilia) (Sz. 2, S. 179), der Sieg des Strato über den Vater des Philotas am Lycus[3]) (Sz. 2, S. 178), die Rache des letzteren in der Schlacht bei Methymna auf Lesbos (ebendas.).

Gehört die Dichtung demnach nicht in die Gattung der historischen Dramen, so kann sie doch mit Grund den Dramen psychologischer Gattung beigezählt werden; denn bedeutsame innere Vorgänge, eine bedeutsame innere Entwickelung in dem Gemüt des Haupthelden, die Vorführung eines anziehenden psychologischen Problems werden zur Haupthandlung und bestimmen alle weiteren Nebenhandlungen.

---

1) Da man eingehende deutsche Literaturgeschichte auch auf den höheren Schulen nicht mehr treiben wird, müssen die sonst sich bietenden Anlässe benutzt werden, die bekannteren Namen der kleineren Dichter, wie hier diejenigen Gleims, Ramlers, v. Kleists in fruchtbare Begriffe dadurch zu verwandeln, daß man sie zu den wirklichen Größen in eine innere Beziehung bringt. — Eine Auswahl aus der Poesie des Siebenjährigen Krieges bietet im Anhange die demnächst erscheinende Ausgabe des Philotas in den „Deutschen Schulausgaben", herausgegeben von Dr. H. Gaudig u. Dr. G. Frick (Leipzig, B. G. Teubner).

2) Die Seitenzahlen sollen das Auffinden der Stellen erleichtern und beziehen sich auf die Ausgabe der Werke Lessings von G. Hempel, Berlin.

3) Denn mag man an den aus dem III. Mithridatischen Kriege bekannten Nebenfluß des Iris denken oder an den minder bekannten Nebenfluß des Maeander in Groß-Phrygien oder etwa auch an den bei Herakleia Pontike mündenden Küstenfluß — immer wird eine einheitliche Verbindung der genannten Schauplätze zur Unmöglichkeit.

3. Handlung und Gegenhandlung. (Spiel und Gegenspiel.) Diese werden bezeichnet durch die Gegenüberstellung: Philotas (ihm zur Seite Parmenio) und Aridaeus (ihm zur Seite Strato). Aber neben der sichtbaren Handlung gehen als unsichtbare Handlungen die Vorgänge im Lager des Vaters des Philotas. Die Träger jener unsichtbaren Handlung sind der Vater des Philotas und Polytimet, der gefangene Sohn des Aridaeus. Träger einer weiteren, der Vorgeschichte angehörigen Handlung ist Aristodemus, der „Strato" des Vaters des Ph. (Sz. 2, S. 179). Mit dieser Einführung der unsichtbaren und voraufgehenden Handlung ist eine wesentliche Erweiterung der Handlung gegeben.

4. Vorläufige Aufstellung der Hauptmotive. 1. Der Tod für das Vaterland. — 2. Sühnende Wiederherstellung der durch eigene Schuld vernichteten Heldenehre (wie im sophokleischen Ajas). — 3. Innere Umwandlung eines knabenhaften Jünglings in einen Helden. (Vgl. vorläufig das Urteil des Aridaeus Sz. 8, S. 196: „O der wunderbaren Vermischung von Kind und Held.")

II. Zur Darbietung.

Betrachtung der Durchführung der Themata.

I. Die Exposition.

Allgemeiner Bau derselben. Sie reicht bis Sz. 3, einschließlich. Sz. 1. Monolog des Philotas. Sz. 2. der Besuch des Königs durch Strato angekündigt und vorbereitet. Rückblick auf die Vorgeschichte der Gefangennahme und Verwundung des Philotas. Sz. 3. Einblick in die unsichtbare Handlung im Lager des Vaters des Philotas. Die Geschichte der Gefangennahme des Polytimet.

Die typischen Bestandteile der Exposition: Angabe von 1. Ort. Ein Zelt im Lager des Aridaeus, „aufgeputzt, mit allen Bequemlichkeiten versehen; .... ein ekler Aufenthalt für einen Soldaten". (Sz. 1, S. 177) Einheit des Ortes.

2. Zeit. Das Zeitalter Alexanders des Gr. und des Aristoteles; Jahr, Jahres- und Tageszeit unbestimmt, aber Einheit der Zeit.

3. Zeitlage und Grundzüge der Vorgeschichte. Ein Krieg zwischen dem Vater des Philotas und dem Aridaeus. In der Jugend einst durch treue Freundschaft verbunden, sind sie durch politische Eifersucht verfeindet worden. Des Philotas Vater hat zuerst das Schwert gezogen; mit wechselndem Erfolg hat man drei Jahre lang gekämpft, aber der größere Gewinn ist auf seiten des Vaters des Philotas. Zuletzt eine große Schlacht, an welcher der Vater des Philotas, noch krank an früher erhaltenen Wunden, nicht teilnimmt, den einzigen Sohn auf dessen flehentliche Bitten aber teilnehmen läßt. Er hat seit sieben Tagen erst die männliche Toga angelegt; die Schlacht ist der Anfang seiner kriegerischen Lehrjahre (Sz. 1, Anf.). Abschied vom Vater; es ist der letzte.

Hergang der Schlacht in ihren einzelnen Momenten. Philotas in allzu feurigem Heldenmut allzuweit voraufeilend (Mischung einer leisen Schuld in ein erhabenes Wollen) wird nach „dämonischer" (Sz. 8, S. 195) Gegenwehr verwundet (doch nicht tödlich), entwaffnet (seines Schwertes beraubt), als ein „Kind" mit Hohn behandelt (Sz. 1) und gefangen. Verlust seiner Ehre. Umschlag (Peripetie) von den kühnsten Träumen der Ehre und des Ruhmes zu schimpflichster Erniedrigung. „Sieh mich vom Gipfel meiner hohen Erwartungen schimpflich herabstürzen! O wie schaudert mich, diesen Fall in Gedanken noch einmal zu stürzen." (Sz. 3, S. 180.) — Fortsetzung der Schlacht, in welcher von den nach „ihres Verlustes Ersetzung" dürstenden Kampfgenossen des Philotas auch Polytimet, der einzige Sohn des Aridaeus, gefangen genommen wird.

4. Handelnde Personen und die Grundstriche ihrer Charakteristik. Alle Personen von einiger Bedeutung werden in der Exposition vorgeführt, oder doch erwähnt; späterer Zuwachs ist nur noch Parmenio (Sz. 5). — Philotas: Eine Bildung voll jugendlicher Anmut (Sz. 2, S. 178) und von edlem Anstand; ein offenes, sprechendes Auge (Sz. 3, S. 181), fast noch ein Kind (Sz. 1, S. 177 u. Sz. 8, S. 196), liebenswert und von besonderer Gabe, alle Welt anzuziehen (attrattiva) (Sz. 2, S. 178), weich, der Tränen fähig (Sz. 2, S. 180) und doch nicht weichlich (Sz. 1, S. 177), sinnig („man hat meine Jugend denken, aber nicht reden gelehrt" Sz. 3, S. 181), ein zärtlicher Sohn (Sz. 2, S. 179, 180), von männlicher Sprache (Sz. 3, S. 181); er fühlt sich, obwohl fast noch ein Knabe, schon ganz als Soldat (Sz. 2, S. 178), ist tapfer, heldenmütig, tatendurstig; seine „früheste Kindheit hat nie etwas anderes, als Waffen und Lager und Schlachten und Stürme geträumt" (Sz. 1); das herrschende Feuer der Ehre, der Ehre, fürs Vaterland zu bluten, hat ihn in seiner Jugend verzehrt (Sz. 2, S. 179); ein sehr lebendiges und feines Ehrgefühl erfüllt ihn. („Nach dem Schimpf, entwaffnet zu sein, ist mir nichts mehr schimpflich." Sz. 2, S. 178. „Verachte mich nicht!" „Wie werden meines Vaters Untertanen den ausgelösten Prinzen ohne die spöttischste Verachtung unter sich dulden können? Wann ich dann vor Scham sterbe und unbedauert hinab zu den Schatten schleiche, wie finster und stolz werden die Seelen der Helden bei mir vorbeiziehen, die dem Könige die Vorteile mit ihrem Leben erkaufen mußten, deren er sich als Vater für einen unwürdigen Sohn begibt? O, das ist mehr, als eine fühlende Seele ertragen kann." Sz. 2, S. 180.) Bereitwilligkeit, die Folgen seiner Schuld, auch wenn sie erniedrigend sind, auf sich zu nehmen. („Ich will nicht, daß der König mir eine von den Erniedrigungen erspare, die sich ein Gefangener muß gefallen lassen. Sz. 2, S. 178.) — Zusammenfassung (differentia specifica): Adel des Gemüts (γενναιότης)[1]), Anlage zu allem Großen

1) Dieser der Jugend so sympathische Kardinalbegriff ist bei jeder Gelegenheit des Unterrichts fruchtbar zu machen.

und Erhabenen, eine aufbrechende Heldengröße, Ehrgefühl, Ruhmbegierde, Durst nach dem Martyrium, für das Vaterland zu bluten.

Aridaeus: Edel, voll Verständnis für die jugendliche Heldenseele des Philotas; weich in Erinnerung an den eigenen Sohn und dessen gleiches Geschick.

5. Grundlegung der oben I, 4 bezeichneten Motive, sowie der folgenden Handlung und weiterer Ausblick in dieselbe. Der Tod für das Vaterland, „die Ehre, fürs Vaterland zu bluten", ist ihm schon früh begehrenswert erschienen. (Sz. 2, S. 179.) Er will die Wunden wieder aufreißen und sie tödlich machen, nur um den Schimpf nicht zu überleben (Selbstmordgedanken); er ist bereit, Erniedrigungen zu leiden, um seine Schuld zu büßen (s. oben), und wird auch fähig werden, seinen Fehler durch Hingabe des Lebens zu sühnen, wenn er dadurch seine Ehre wieder herstellen, sich und sein Vaterland aus der Erniedrigung emporheben und höchsten Heldenruhm gewinnen kann. (Motive 1—3.)

Einblick in die unsichtbar nebenhergehende Handlung: auch Polytimet ist gefangen. Ausblick auf den weiteren Fortgang: die Auswechselung beider Königssöhne. — Höhen: Sz. 1. „Sie (die Wunde) sollte tödlich sein." — Sz. 2. a. „So schicken die strengen Götter nur immer unvorhergesehenes Übel!" Leise Anklage gegen die göttliche Vorsehung, deren Weisheit er bald (Sz. 3) anbeten lernt. Zunächst noch Kurzsichtigkeit des menschlichen Blickes. — b. „O, das ist mehr, als eine fühlende Seele ertragen kann." — Sz. 3. a. „Laßt mich; in tiefe Anbetung der Vorsicht verloren —" (S. 182). Hinweisung auf eine höhere Macht, wie schon in den voraufgehenden Worten des Aridaeus: „Allen diesen vielleicht hat eine höhere Macht vorgebaut." Anerkennung der göttlichen Vorsehung. — b. „Man könnte argwöhnen, du seist vielleicht an deiner Wunde gestorben." (S. 183.) Dies Wort wird der erste Keim und Anlaß zu dem in der Seele des Philotas aufsteigenden opfermutigen Entschluß und der in ihr sich vollziehenden Handlung.

Einzelnes (zur Exposition Sz. 1—3), Auftritt 1. Der Monolog gehört in die Gattung der betrachtenden Monologe.[1]) — Auftritt 2. Philotas eröffnet sich dem würdigsten seiner Feinde. Das persönliche Verhältnis beider, auf gegenseitige Achtung und Sich-verstehen gegründet, ist ein Vorspiel zu dem Verhältnis der Heldenfreundschaft zwischen Philotas und Parmenio in Sz. 5. Den Beginn macht eine Art Erkennung (das poetische Motiv der ἀναγνώρισις), wenn Phil. in dem Strato den aus seiner Ruhmestat (dem Siege am Lycus) ihm schon bekannten Helden wiedererkennt; den Beginn der Eröffnungen des Phil. eine Klage über den Verlust seiner Ehre und die Vernichtung seiner Heldenlaufbahn. — Die Schilderung des Schlachttages ist ein

1) Anm. Th. Vischer Ästhetik VI, 1392: „Man darf einen mehr lyrischen, mehr betrachtenden, mehr dramatischen Monolog unterscheiden."

Beispiel einer vollendeten descriptio von höchster Lebenswahrheit und auch sprachlich von hoher Schönheit. Alles in ihr atmet Erwartung, Verlangen, Ungeduld, Feuer. Vorauf gehen vorbereitende Sätze gehaltener Art; dann folgen kurze unverbundene Sätze in fliegender Eile. — S. 180. „Was ich für mein größtes Glück hielt, die zärtliche Liebe, mit der mich mein Vater liebt, wird mein größtes Unglück." Hinweisung auf die verhängnisvolle Verschlingung der Verhältnisse, für welche es eine Lösung kaum zu geben scheint. — Steigerung in der Schilderung der Scham gegenüber dem Vater (vgl. das verwandte Motiv im Ajas des Sophokles V. 462ff.), den künftigen Untertanen, den Schatten in der Unterwelt (vgl. das ähnliche Motiv in der homerischen Nekyia; der grollende Ajas weicht stumm vor dem Odysseus zurück in die Schar der übrigen abgeschiedenen Toten, Odyss. XI, 563).

Auftritt 3. Aridaeus erkennt in dem Bilde des jugendlichen Phil. die blühende Jugend seines Vaters wieder (eine Art ἀναγνώρισις). Die Erinnerung an die verklungenen Tage ihrer Freundschaft macht ihn weich. Ähnliche Motive im Götz v. Berlichingen Akt I (Götz und Weislingen) und in Wallensteins Tod V, 2 (Wallenstein und Gordon). — Die zuvorkommende Rücksichtnahme des Aridaeus, die schon in dem Besuch liegt (s. Sz. 2, Anfang), wird von Phil. mehr als ein Druck empfunden. Dieser wünscht nichts so sehnlich als Entscheidung seines Schicksals (S. 181). In dem Mittelpunkt seiner Empfindungen steht der Gedanke an seinen Vater und das Vaterland. — Vorbereitende Hinweisung des Aridaeus auf die geheimen Wege, die weisen und gnädigen Führungen einer höheren Macht, der göttlichen Vorsehung. Edle und hochsinnige Anschauung des Aridaeus, daß diese Fügungen der Götter ihn hätten bewahren wollen, sich selbst durch kleinliches Verhalten gegen Philotas zu beschimpfen. — Umschlag (Peripetie) in Phil. von tiefstem Leid zu hoher Freude. — „Nun nimm noch von einem alten Soldaten die Lehre an usw." (S. 182.) Phil. soll durch den Mund des Feindes nachdrücklich an seine Schuld erinnert werden. — Phil. erkennt „in tiefe Anbetung verloren" die Wege der göttlichen Vorsehung an, ohne doch jetzt schon an die weitere Tragweite der ihm gemachten Mitteilung zu denken.

Die Handlung und Dichtung scheint zu Ende zu gehen[1]) mit der Abordnung eines Herolds, der die Auswechselung der gefangenen Königssöhne beschleunigen soll, wenn nicht das Wort des Aridaeus: „man könnte argwöhnen, du seist vielleicht an deiner Wunde gestorben", ein bedeutsamer Anlaß und Keim für neue Handlungen und Verwickelungen würde, die nunmehr zur eigentlichen Haupthandlung werden sollen. Die Exposition hat uns in die rechte Stimmung versetzt und mit der rechten Erwartung erfüllt, um nunmehr in diese Haupthandlung einzutreten.

---

1) Ähnlich bei den Aktschlüssen in Minna von Barnhelm.

II. Die Haupthandlung.

1. Übersicht über den allgemeinen Bau (die Architektonik): 5 Szenen. Zwei Monologe des Philotas (Sz. 4 und 6); Verhältnis derselben zueinander: I. Monolog: erhabenster Vorsatz. II. Monolog: Erkenntnis der Unmöglichkeit, ihn auszuführen. (Hemmendes, retardierendes Element.) Zwischen beiden Monologen Sz. 5, vorbereitende Sicherung der Furcht seiner Aufopferung; Entsendung des Parmenio in die Heimat mit der Botschaft, daß der Vater ihn erst morgen auslösen solle. Endlich Sz. 7 Beseitigung neuer Hemmnisse. Versuch, zu einem Schwert zu gelangen. Sz. 8. Die Ausführung des Entschlusses und die Katastrophe.

Die Höhenpunkte a. der inneren Handlung: das Aufdämmern des großen Gedankens, der ihm die Möglichkeit zeigt, seine eigene Schuld zu sühnen und des Vaterlandes Ehre und Größe zu wahren. Sz. 4 „Und nun — welcher Gedanke war es, den ich jetzt dachte? Nein, den ein Gott in mir dachte. Ich muß ihm nachhängen! Laß dich fesseln, flüchtiger Gedanke! Jetzt denke ich ihn wieder! Wie weit er sich verbreitet, und immer weiter; und nun durchstrahlt er meine ganze Seele“. (S. 184.) Vgl. Sz. 6, S. 192: der „große schimmernde Entschluß“. — „Ich bin ein Mann. Ein Mann, ob ich gleich noch vor wenig Tagen ein Knabe war.“ S. 185. — b. der äußeren Handlung: Sz. 8, S. 197 „Das — wollt' — ich!“ Sz. 8, S. 198 „O so empfanget meine triumphierende Seele, ihr Götter, und dein Opfer, Göttin des Friedens!“

2. Betrachtung der einzelnen Auftritte (Szenen-Einheiten).[1])

Auftritt 4.

Monolog des Philotas. Die Gedankenreihe: dankbare Anerkennung der göttlichen Vorsehung („Götter! . . . wunderbare Götter!“), die ihm nur habe zeigen wollen, wie elend er hätte werden können, ihn jedoch bewahrte vor dem brennenden Bewußtsein, den Vater mit in das Verderben gerissen zu haben. — Aber ist seine Schande gesühnt, vor allem die wahre, dauernde, die der innere Richter, das unparteiische Selbst des Gewissens bezeugt, gegenüber der leicht verfliegenden, die von der Zunge des Pöbels strömt?[2]) ist die Verpflichtung, die selbstverschuldete Schande auch selbst zu sühnen, durch die Gnade der Götter aufgehoben? (γενναιότης des Philotas). — Vertiefung in die nunmehr durch die Gefangennahme des Polytimet entstandene Lage, sowie

---

1) In den folgenden Dramen wird es sich um Betrachtung von Szenengruppen handeln. Hier ist der Bau ein so einfacher, daß jede Szene für sich eine Einheit bildet und einen Fortschritt der Handlung bezeichnet.

2) Gegensatz zur inneren und äußeren Ehre (im absoluten und relativen Sinne), den Lessing in der Minna von Barnhelm zum Hauptthema gemacht hat, und der auch in den übrigen klassischen Schuldramen außerordentlich häufig wiederkehrt. Vgl. unten den Anhang zu Minna von Barnhelm.

in die andere, wenn nicht zugleich auch er selbst ein Gefangener geworden wäre, wie dann sich zugunsten der Sache seines Vaters wenden würde, was zuvor allein zu seinem Verderben ausgeschlagen zu sein schien. — Aber wie? wenn jener gedachte Vorteil in einen wirklichen verwandelt, jener verlorene Vorsprung wieder gewonnen werden könnte? „Und nun, welcher Gedanke" usw. s. oben II, 1. Markstein in der psychologischen Entwickelung und Höhenpunkt der inneren Handlung. — Vertiefung in die Bedeutung der oben S. 20 z. Schluß angeführten Worte des Aridaeus. Entschluß zu sterben, um dem Vater den Sieg noch in die Hände zu spielen, die eigene Schuld zu sühnen, für das Wohl des Vaterlandes sich zu opfern und so aus einem Knaben und Jüngling mit eins ein Held zu werden. „Ich kann meinen Zweck erfüllen; ich kann zum Besten des Staates sterben: ich bin vollkommen, also, ich bin ein Mann" usw. (S. 185). „Ich werde ein Held" fügen wir hinzu. — Zum Schluß Ausdruck höchster Begeisterung („Welche Begeisterung befällt mich?") und höchster Erhabenheit des sittlichen Willens („Bald will ich dir Luft machen! Bald will ich dich deines einförmigen langweiligen Dienstes entlassen; bald sollst du ruhen" usw. S. 185).

Einzelnes. S. 184. „Worauf kommt es an? Aufs Sterben. Auf weiter nichts usw.?" Vgl. die ähnliche Gedankenführung in Emilia Galotti V, 7: „Dieses Leben ist alles, was die Lasterhaften haben. Mir, mein Vater, mir geben Sie diesen Dolch." — Ebendas.: „Wer zehn Jahre gelebt hat, hat zehn Jahre Zeit gehabt, sterben zu lernen." Vgl. die verwandten Ausführungen im Platonischen Phaedon, daß das Leben der Weisen ein unausgesetztes Sterben und Sterben-lernen sei. — In solchen Äußerungen, wie in der Neigung zu definieren („Wer ist ein Held? — Wer ist ein Mann? Was ist vollkommen?") verrät sich der junge Philosoph, der Schüler des „Weltweisen, der ihn erzog." — S. 185 „Bald sollst du ruhen, und lange ruhen". Vgl. Sophokl. Antigone V. 72: *ψιλη μετ' αὐτοῦ κεισομαι* und V. 91: *πεπαύσομαι*. — Der Monolog gehört in die Gattung der betrachtenden, aber auch der dramatischen Monologe; vgl. oben S. 19 Anm.

Auftritt 5.

Philotas und Parmenio. Heldengreis und Heldenknabe (Kontrast). Es handelt sich für den Philotas darum, den gefaßten Entschluß in die Tat überzuleiten. Sendung des Parmenio zum Vater des Philotas mit der Bitte, ihn nicht eher auszuwechseln, als am nächsten Tage. Diese Bitte wird am Ende des Auftritts (S. 191) als „eine Kleinigkeit" und die Verhandlung darüber als umständlich bezeichnet. Welche besonderen Absichten bestimmten den Dichter zu dieser Umständlichkeit? Der Entschluß des Phil. soll nicht in jugendlicher Unbedachtsamkeit (S. 187) gefaßt werden; nicht in Übereilung soll er, wie vorher in den Sieg, so jetzt in den Tod sich stürzen, sondern sühnen die frühere Schuld eines

leidenschaftlichen Ungestüms und von diesem genesen. — Sodann darf Philotas, der Sohn, nicht pietätlos erscheinen dem ihn zärtlich liebenden Vater (Sz. 2, S. 180) gegenüber und deshalb nicht ohne einen Abschiedsgruß von diesem gehen, der zugleich die Bitte um Vergebung enthält (S. 187). — Die Heldenfreundschaft[1]), die zwischen dem greisen Parmenio und dem jugendlichen Philotas geschlossen wird, ist ein Zeugnis für die unausstehliche attrattiva des letzteren, sowie eine tatsächliche Anerkennung des jugendlichen Heldentums desselben, zugleich eine erste Wiederherstellung seiner Ehre vor seinem Tode (S. 191: „dein Vater ist gut; aber du wirst besser als er") im Gegensatz zur Anklage im Eingang dieser Szene. („Ich schäme mich unser beider" . . . „Ich verwünschte dich.")

Der erste Freundschaftsdienst, den Philotas von dem Parmenio sich erbittet, ist seine Bestellung an den Vater. Dafür schwört er dem Parmenio, dem besten, feurigen Freunde, dem Schöpfer seines künftigen Ruhmes, bei der Ehre seines Vaters, bei dem Glücke seiner Waffen, bei der Wohlfahrt seines Landes (S. 190), nie in seinem Leben diese seine Bereitwilligkeit zu vergessen. (Doppelsinn, insofern als Phil. diese Worte noch anders versteht, als sie Parm. verstehen kann.) Der Schwur, der dafür dem Parmenio abverlangt wird: „Wenn du dein Wort nicht hältst, so möge dein Sohn ein Feiger, ein Nichtswürdiger werden; er möge, wenn er zwischen Tod und Schande zu wählen hat, die Schande wählen; er möge neunzig Jahre im Spott der Weiber leben und noch im neunzigsten Jahre ungern sterben" (S. 191) — wird für den Philotas ein Mittel, sich selbst in seinem Entschluß zu bestärken. (Vgl. Sz. 6, S. 192: „Ich habe Zeit genug gewonnen, mich in meinem Vorsatze zu bestärken.") Der Wille ist bereits erstarkt („Der Prinz kann nicht . . . und will nicht" S. 188) und damit die Erscheinung der Erhabenheit des sittlichen Willens gewachsen. — Aber auch seine Ruhmbegierde und das Verlangen nach einem Martyrium ist gestiegen, wenn er den Parmenio „den Schöpfer seines künftigen Ruhmes" nennt. (S. 190.)

Einzelnes. Philotas entwaffnet die Anklage des Parmenio sofort durch reuige Selbstanklage. (S. 185.) — Zur Charakteristik des Haudegens Parmenio: „Ich rechne nun nicht mehr die Glieder, an welchen ich verwundet bin; . . ich zähle die, an welchen ich es nicht bin . . . Wozu hat man die Knochen, als daß sich die feindlichen Eisen darauf schartig hauen sollen?" (S. 186.) — Mahnung des Parmenio, es möge Philotas „nicht zugeben, daß der rauhe Soldat das zärtliche Kind in ihm so bald ersticke . . . Man möchte sonst seine Tapferkeit für angeborene Wildheit halten". (S. 187 vgl. auch Abschn. I des Laokoon.) Erinnerung an den Vater und die Pflicht der Pietät. „Werde nicht ungehalten, Prinz." (S. 187.) Die Wirkung der Mahnung spiegelt sich in des Philotas Zügen wider. — „Versichere ihm, daß ich ihn nie

1) Auch das Thema der idealen „Freundschaft" war ein Lieblingsstoff der damaligen Literatur. Vgl. Band IV, Abteilung 1, S. 276 und 357, und Schillers Don Carlos.

durch einen ähnlichen Fehler wieder daran erinnern will; daß ich alles tun will, damit er ihn auch vergessen kann." (S. 187.) Ausdruck tragischer Ironie. Ebenso das Wort S. 191: „Er (mein Sohn) erlebe sie nicht, die glorreichen Tage deiner Regierung." — S. 189: „Ich denke ihn (den Gedanken), wie mich der Philosoph Gott zu denken gelehrt hat." Beziehung auf das, was Tertullian (ad nat. II, 2) vom Thales erzählt: „Thales Milesius Croeso sciscitanti, quid de deis arbitraretur, post aliquot deliberandi commeatus nihil renuntiavit." Vgl. die ähnliche Erzählung vom Dichter Simonides aus Keos bei Cic. de natura deorum I, c. 22. — Er vergleicht den „Einfall" sodann einem „Gebet", bezeichnet ihn also als eine höhere Eingebung und erinnert damit an die Erhabenheit des göttlichen Willens. — S. 190: Neue Bezeugung der attrattiva des Philotas; der Wille des Parmenio wird ganz dem Willen des Phil. untertan. Man beachte die zehnmalige Verwendung des Zeitwortes: wollen. — S. 191: Der Abschied vom Parmenio ist ein Abschied für das Leben.

Auftritt 6.

Zweiter Monolog des Philotas. Umschlag (Peripetie) von hoher Freude zu tiefstem Leid mit der Entdeckung des Ph., daß er kein Schwert habe und damit sein „großer, schimmernder Entschluß" zu nichts werde. Dies ist das Schwerste an der selbstverschuldeten Entwaffnung. Hemmendes (retardierendes) Moment, damit die Tat des Selbstmordes nicht als Frucht einer jugendlichen Übereilung erscheine und der Knabe langsam reife zum Helden. Einfall des Ph., dieses Hemmnis durch Verstellung („wenn ich das Kind spielte?" S. 192) zu beseitigen. Wie klar und fest steht der Entschluß in seiner Seele, wenn er mit kühlster Berechnung die Ausführung ins Werk zu setzen unternimmt. Hat man ihn bisher verkannt und irrtümlich für ein Kind gehalten, so will er nun von diesem Umstande Nutzen ziehen und in irgend einer Weise, obwohl als Gefangener und Entwaffneter, die kindliche Forderung nach einem Schwert stellen, die an einem Manne und Helden in seiner Lage seltsam und befremdlich sein würde.

Einzelnes. (S. 192.) Es ist seiner offenen, freien Seele, dem Adel seiner Natur (γενναιότης) so schwer geworden, sich dem Parmenio gegenüber zu verstellen; nun wird er genötigt, sofort noch einmal zur Verstellung zu greifen. — „Es muß trefflicher, ein großer Anblick sein: ein Jüngling gestreckt auf den Boden, das Schwert in der Brust." Ein Ausdruck nicht frei von Selbstgefälligkeit, die sich in dem Bilde eigenen Ruhmes bespiegelt. Vgl. Ilias XXII, 71:

νέῳ δέ τε πάντ' ἐπέοικεν,
ἀρηικταμένῳ, δεδαϊγμένῳ ὀξέι χαλκῷ,
κεῖσθαι πάντα δὲ καλὰ θανόντα περ, ὅττι φανήῃ.[1])

1) „Dem Jünglinge steht es wohl an,
Wenn er im Streit erschlagen, zerfleischt von der Schärfe des Erzes,
Daliegt; schön ist alles im Tod noch, was auch erscheinet."

„Götter,. barmherzige Götter" usw.; inbrünstiges Gebet; Ausdruck der höchsten Verzweiflung des Phil. und Zeugnis, wie ernst es ihm ist mit dem Entschluß. — „Schimmernder" Entschluß erinnert an Klopstocksche Redewendungen. — Die Gattung des Monologs wie in Sz. 4.

Auftritt 7.

Philotas und Aridaeus. Neues, unerwartetes, retardierendes Element. Aridaeus erscheint mit der Absicht, Friedensunterhandlungen den Weg zu bahnen. Er äußert den Gedanken einer friedlichen Vermittelung zwischen den Vätern durch die ausgewechselten Söhne („Liebenswürdige Kinder sind schon oft die Mittelspersonen zwischen veruneinigten Vätern gewesen." S. 193), kreuzt damit die Absicht des Philotas, sich zu opfern, zeigt ihm in Sicht die unblutigen, friedlichen Mittel einer Lösung, sowie das Ziel eines beglückenden Völkerfriedens und nötigt dadurch den Philotas, entweder die Absicht des Opfertodes ganz aufzugeben, oder das neue Hemmnis zu beseitigen, und zwar nunmehr durch eine andere Art, das Kind zu spielen, als er sich vorher — nur zu dem Zweck, ein Schwert zu erlangen — vorgenommen. Philotas wählt den zweiten Weg, verleugnet seinen Verstand und sein selbständiges Urteil („ich habe weiter keine Einsicht, als die Einsicht meines Vaters und meines Feldherrn" (S. 193), glaubt und will nun einmal an das Recht seines Vaters glauben, auch wenn Aridaeus „ihm das Gegenteil unwidersprechlich zeigen könne", verlangt die Fortsetzung des Kampfes beider Völker bis zur letzten blutigen Entscheidung durch das Schwert („Die Götter, du weißt es, König, sprechen ihr Urteil durch das Schwert des Tapfersten. Laß uns den blutigen Spruch aushören!" S. 194), das alles, nur um seinen „großen, schimmernden Entschluß" zu retten. — Über die unabänderlich geplante Tat des Opfertodes hinaus kennt er auch das Fürstenideal, welches dem Aridaeus vorschwebt („Was ist ein König, wenn er kein Vater ist! Was ist ein Held ohne Menschenliebe!" S. 194), und bittet die Götter, ihn in der Zukunft (?) vor dem Vorwurf zu bewahren, „als wolle er ein Verschwender des Kostbarsten, was sie ihm anvertraut, des Blutes seiner Untertanen sein".

So überwindet Philotas das Hemmnis, zeigt von neuem die wachsende Erhabenheit seines Willens, aber nicht ohne eine Mischung von Schuld, welche Ruhmbegierde, der Durst nach Martyrium und Überspannung der Idee von dem Opfertode für das Vaterland in sein an sich so erhabenes Wollen hineinträgt. Sein Heldenmut wird zu einem künstlich gesteigerten (forcierten) eines überspannten Jünglings und sein Tod nicht mehr allein das Bild der Erhabenheit eines sittlichen Willens, sondern zugleich eine nicht von ihm selbst, wohl aber von uns empfundene Sühne dafür, daß er den von einer edlen, gereiften Mannesnatur gezeigten Weg des Friedens nicht betreten wollte. Darin aber, daß er das letztere um seiner Idee willen nicht konnte, daß sich sittliche Erhabenheit höchster Art und Überhebung, ideales Recht und

leise Schuld in seinem Tun unlöslich zu verschlingen scheinen, liegen wesentliche Momente des Tragischen. Diese vornehmlich herauszustellen, scheint des Dichters Absicht gewesen zu sein.

Zum Schluß nimmt er diejenige Rolle auf, welche zu spielen er von Anfang an sich vorgenommen hatte, wagt in scheinbarer Naivität die kindliche Bitte um ein Schwert und erhält von dem edlen König, der in seiner Zuvorkommenheit im voraus darauf gedacht hatte, die Zusicherung, daß ihm sein eigenes Schwert zurückgestellt werden solle. Neue (2.) tatsächliche Wiederherstellung der Heldenehre des Philotas, diesmal durch den Mund des Königs selbst (s. oben S. 23), wie bereits vorher durch die Worte: „Wohl mir, daß meine Tage in die deinigen nicht reichen werden! Aber wehe meinem Sohne, meinem redlichen Sohne! du wirst es ihm schwerlich vergönnen, den Harnisch abzulegen.“ (S. 194.)

Einzelnes. Ausdruck tragischer Ironie in den Worten des Aridaeus: „Wird dein Vater weniger ungeduldig sein, dich wieder an seine Brust zu drücken?“ (S. 193.) Selbstironisierung in den Worten: „O, verlange nicht, König, daß ein Jüngling, wie ich, alles mit Bedacht und Absicht sprechen soll.“ (S. 194.) — Doppelsinnig die Frage des Philotas: „Wer weiß, ob die Götter mich ihn (den weiten Weg zum Throne) vollenden lassen?“ (S. 194.) — Die Entgegnung des Philotas: „Auch ein Weib kann man mit Erstaunen hören“ (S. 194) ist nicht herausfordernd, aber schroff; denn der von seiner Idee leidenschaftlich erfüllte und fast despotisch beherrschte Jüngling will jede seinen Vorsatz hemmende Vermittelung abschneiden. — „Ein weibischer Prinz, hat mich die Geschichte gelehrt, ward oft ein kriegerischer König.“ (S. 194.) Es lag nahe, an das Beispiel Friedrichs II. zu denken. — Das Fürsten-Ideal oder das Bild vom Idealfürsten, auf welches Philotas und Aridaeus gegen Ende der Szene hindeuten, und in dessen Verkündigung sie sich wiederfinden, war ebenfalls (wie die Freundschaft und Unsterblichkeit der Seele) ein sehr beliebtes Zeitthema; vgl. meine Erläuterungen zu Klopstocks Messias (Bd. IV, Abt. 1 S. 276). Das Thema wird von Leisewitz im Julius von Tarent angeschlagen, von Schiller im Fiesco gestreift und im Carlos zu einem der Hauptthemen gemacht. — „Ich bin ein Mensch und lache und weine gern.“ (S. 195.) Anspielung auf das bekannte Wort des Terenz: homo sum, humani nihil a me alienum puto. Vgl. auch Lessing im Laokoon Abschn. I. (Der gesittete Grieche darf zugleich weinen und tapfer sein, ohne vorher die Menschlichkeit ersticken zu müssen.)

Auftritt 8.

Philotas. Aridaeus. Strato. — Höhe. Katastrophe. Ausgang. — 1. Philotas erhält ein Schwert. Der Krieger, welcher den Philotas entwaffnete, hat sich edel geweigert, das Andenken an seine Tat („Sie war keine von meinen geringsten! der Prinz ist ein kleiner

Dämon!" S. 195) aus der Hand zu geben. Neue (3.) tatsächliche Anerkennung und Wiederherstellung seiner Heldenehre, wiederum aus des Feindes Munde, diesmal aus dem Munde eines einfachen Kriegers (vox populi). Zugleich wird der Argwohn des Philotas berichtigt (Auftr. 6), allein das Gold des Heftes möchte den Krieger bestimmt haben, die Beute zu behalten. — Das Schwert, welches Philotas durch den Strato erhält, ist eins von den Schwertern des Königs, ein Gastgeschenk und donum letale. (Tragische Verkettung der Umstände.)

2. Prüfung des Schwertes. (Doppelsinnig: „ein Schritt näher auf den Feind ersetzt, was ihm an Eisen abgeht." S. 196.) Der Zug ist nach Lessings eigener Mitteilung[1]) aus dem Plutarch: Lacaena dicenti filio, parvum sibi gladium esse, adde, inquit, gradum! — „Seinen Freund und sein Schwert muß man nicht bloß von außen kennen." (Sprichwort.) — „Es hat den Zug, wie es ihn haben muß", d. h. um seine Aufgabe an mir zu erfüllen. (Doppelsinnig.) — Philotas beharrt in der angenommenen Rolle eines Kindes („Welch eine schöne Sache ist ein Schwert zum Spiele und zum Gebrauche! Ich habe nie mit etwas anderem gespielt" S. 196) in einem Augenblick, wo das Kind schon in den Helden übergegangen ist und zu einem Heldentode sich anschickt.

3. Vorbereitung und Ausführung der Tat. Mit berechnender Kühle, insofern er suchen muß, sich von Aridaeus und Strato etwas zu entfernen; aber zugleich in einem leidenschaftlichen Zustande des Außersichseins (Ekstase), in einer Art Vision, in der er den Vorgang seiner Gefangennehmung und damit den ganzen Schimpf desselben noch einmal durchlebt, nun aber ihn sühnt und den gereiften Heldenwillen (man beachte das sechsfache „ich will" bis zu dem letzten: das wollt' ich" S. 197) in eine erhabene Tat überströmen läßt.

4. Aufdeckung der Bedeutung und der Folgen der Tat. Er hat dem König einen tödlicheren Streich versetzt, als sich selbst. Er stirbt, damit „beruhigte Länder die Frucht seines Todes genießen", d. h. für den Völkerfrieden (vgl. seine letzten Worte: „O, so empfangt meine triumphierende Seele, ihr Götter, und dein Opfer, Göttin des Friedens") und für das Vaterland: „Dein Sohn, König, ist gefangen, und der Sohn meines Vaters ist frei." (S. 197.) Er bezeugt die Freiheit und Erhabenheit des sittlichen Willens („Sollte die Freiheit, zu sterben, die uns die Götter in allen Umständen des Lebens gelassen haben, sollte diese ein Mensch dem anderen verkümmern können?" vgl. Emilia Galotti V, 7), empfängt die Rechtfertigung seiner Tat aus dem berufensten Munde, dem des Aridaeus selbst („Denkst du, daß mein Sohn nicht ebensowohl zum Besten seines Vaters sterben kann, als du zum Besten des deinigen? Er sterbe! Auch sein Tod erspare mir das schimpfliche Lösegeld!" S. 198), und hofft einzugehen in den Kreis der Helden, „wo alle tugendhaften Freunde und alle tapferen Glieder eines seligen Staates

1) In den „Kollektaneen".

sind“. Er hofft und empfängt die Versöhnung des Königs und befiehlt seine triumphierende Seele den Göttern als ein Opfer des Friedens. Die Tränen Stratos und des Königs über seiner Leiche werden zu einer neuen (4.) tatsächlichen Anerkennung der Heldenehre des gefallenen Jünglings, und mehr noch die Worte des Königs: „Da zieht er mit unserer Beute davon, der größere Sieger“, welche die Erhabenheit der Tat des Philotas feiern. — Ein noch größerer Sieger wird er dadurch, daß er über die erste Idee (seinem Vater und Vaterlande den verlorenen Vorteil zurückzugeben) hinaus, jetzt im Tode sich zu einer erhabenen erhebt (höchste Erhabenheit sittlicher Anschauung), die Könige und Völker zu versöhnen, den Krieg dadurch überflüssig zu machen und ein Zeitalter des Friedens heraufzuführen. (Die Vorstellung von dem Ideal eines seligen Staates, in welchem alle tugendhaften Freunde und alle tapferen Glieder sich zusammenfinden, bezeugt die Sehnsucht nach einem solchen auch schon auf Erden. Annäherung an die kosmopolitische Idee der Völkerbeglückung, welche damals anfing, die Zeit zu erfüllen[1]) und später in Schillers Don Carlos den beredtesten Ausdruck gewann.) Daß der Tod von uns zugleich als Sühne dafür empfunden wird, daß Philotas den natürlichen, unblutigen Weg der Friedensvermittelung verschmäht hatte, ist bereits oben zum Auftr. 7 bemerkt worden.

Einzelnes. „O der wunderbaren Vermischung von Kind und Held“ (S. 196). Die treffendste Charakteristik des Philotas und doch nicht mehr zutreffend, wo das Kind schon in den Helden übergegangen ist. — Doppelsinnig: „So stark werde ich nicht werden.“ (S. 196.) — „Prinz, schone deines verwundeten Armes!“ In dieser wohlmeinenden Warnung des Aridaeus liegt ein Zusammenfallen von einem hemmenden und treibenden Moment. — Die Vision geht in einen Monolog dramatischer Gattung über. — „Das — wollt' — ich.“ Höhe in den Äußerungen der Erhabenheit des Willens von seiten des Philotas. Wille gegen Wille. — „Ich will deinem toten Körper ... Schmach erzeigen lassen.“ (S. 198.) Nicht nur ein Zeugnis für die höchste Erregung des Königs, sondern auch für die Wirkung des Opfertodes des Philotas. Die Androhung einer Schändung seiner Leiche soll als Repressalie dienen und den errungenen Vorteil der Gegner wieder aufheben; vgl. die Worte des Aridaeus im 3. Auftritt: „Wo weiß ein Sterblicher, wie böse er im Grunde ist, wie schlecht er handeln würde, ließen sie jeden verführerischen Anlaß, sich durch kleine Taten zu beschimpfen, ganz auf ihn wirken?“ Mit den Tränen, mit denen der König danach den dahingeschiedenen Philotas ehrt, sühnt er jenen Ausbruch leidenschaftlicher Erregung, und mit dem Entschluß, seine Krone niederzulegen, erkennt er von neuem den Sieg des Philotas an. (Auch Julius von Tarent schließt mit der Abdankung des Fürsten.)

---

1) Daß auch Lessing damals kosmopolitische Anwandlungen hatte, weist Niemeyer a. a. O. S. 159 nach.

III. Rückblick
(zur Feststellung des Gewinnes der Betrachtung).

A. Rückblick auf die Motive. Es wird zunächst festgestellt, ob die vorläufige Aufstellung der Motive (I, 4, S. 17) durch die abgeschlossene Einzelbetrachtung eine Bestätigung erfahren hat oder einer Berichtigung und Ergänzung bedarf? Das erste ist der Fall; aber das Motiv: „Tod für das Vaterland" hat sich erweitert: „und für den Völkerfrieden", und ebenso das Motiv: „innere Umwandlung eines knabenhaften Jünglings zu einem Helden" zu dem weiteren: „Heranwachsen zu dem Bilde eines Idealfürsten."

B. Rückblick auf die bedeutsamsten der gewonnenen Anschauungen und Begriffe in einfacher Aufreihung. a) Anschauungen (Bilder): Schlacht, Gefangennahme, Haft, Unterhandlungen, Tod durch eigene Hand. — b) Begriffe: passives und aktives Heldentum in dem einen Bilde des Philotas vereinigt, das Heldentum in seinem Werden, nach seinem Wesen (Definition in Sz. 4, S. 185). Heldenfreundschaft (Philotas und Parmenio). Wesen eines Idealfürsten. Begriff der Vollkommenheit („was seinen Zweck erfüllen kann" Sz. 4, S. 185). Ehre und Schande im absoluten (γενναιότης) und im relativen Sinne (Sz. 4, S. 184). Schuld und Sühne. Willensfreiheit und Erhabenheit des sittlichen Willens. Ausblick auf die höhere Macht einer weisen Vorsehung.

C. Rückblick auf den tragischen Gehalt. Die vorher zusammengestellten Begriffe führen vorbereitend zugleich auf den Hauptbegriff eines „Trauerspiels", den des **Tragischen.** Das Verständnis desselben muß durch die Aufdeckung seiner Elemente, soweit sie bereits im Philotas gegeben sind, angebahnt werden. Es wird uns in dieser Beziehung durch des Dichters Darstellung (μίμησις) folgendes vorgeführt:

1. eine bedeutsame, ernste Handlung (πρᾶξις σπουδαία)[1]) von nicht großem Umfange, aber unverhältnismäßig reichem Gehalt mit bedeutsamen Momenten einer äußeren (s. oben die Reihe B a) und einer noch bedeutsameren Entwickelung einer inneren Handlung;

2. eine Handlung, welche in sich geschlossen (πρᾶξις τελεία) ein Ganzes bildet (π. ὅλη) und durch Anfang, Mitte und Ende (ὅλον ἐστὶ τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν) eine einheitliche Entwickelung hat (Einheit der Handlung, hier sogar in dem strengen Sinne, daß sich die Zeit der Aufführung mit der Zeit der dichterischen Handlung deckt);

3. eine Verkettung und Verflechtung von Umständen (πρᾶξις πεπλεγμένη), welche die anfangs geschaffene Lage (das Unglück des Philotas und seines Vaterlandes) umschlagen läßt (μεταβολή), und zwar in eine hoffnungsreiche, ja schließlich die anfangs anscheinend verlorene Sache zu einer sieghaften erhebt, wenngleich durch einen gewaltsamen Ausgang. Verknüpfung (δέσις), Lösung (λύσις), Katastrophe;

1) Die griechischen Bezeichnungen sind aus Aristoteles' Poetik Kap. 6 ff. entnommen. Es gilt, die Schüler mit den Hauptpunkten dieser klassischen Ausführungen empirisch bekannt zu machen.

4. ein Hauptträger dieser Handlung (Held), der in immer steigendem Maße unsere Teilnahme in Anspruch nimmt als eine Erscheinung der **Erhabenheit des sittlichen Willens**.[1]) Diese tritt nach und nach in folgender Reihe uns vor Augen:

a) das werdende Heldentum eines leidenschaftlich nach Ruhm und Sieg begehrenden Knaben (Jünglings);

b) ein Kampf um hohe sittliche Güter: die eigene Ehre, die Ehre und Größe des Vaterlandes, den Völkerfrieden (Steigerung). — **Wille gegen Willen;**

c) die völlige Hingabe an eine große Idee, die Idee der Aufopferung (des Martyriums) für das Vaterland;

d) das Ideal eines Fürsten (Vater des Vaterlandes) in der Fernsicht;

Man beachte die Zeugnisse, welche die erhabene Willenskraft und Freiheit des Willens in dem Philotas erkennen lassen. Zunächst Selbstzeugnisse. Sz. 5, S. 188. „Der Prinz will nicht." Sz. 8, S. 197: das sechsfache „ich will" und das abschließende: „Das wollt' ich." Sodann das Zeugnis des Parmenio in der völligen Unterordnung seines Willens unter denjenigen des Philotas. (Sz. 5, S. 189 findet sich das „ich will, willst du?" 16mal verwendet. Eine ähnliche Häufung in der Emilia Galotti V, 7.)

5. ein Leiden zunächst äußerlicher Art (der Held ist besiegt, verwundet, gefangen), aber weit mehr noch innerlicher Art (er sieht sich aus der Heldenlaufbahn gerissen, der Ehre beraubt). Das Leiden wächst in dem Maße, als er erkennt, auch andere in sein Leiden hineingezogen zu haben. Verbindung persönlichen Leidens mit einem allgemeinen;

6. eine, wenn auch verhältnismäßig geringe **Schuld** des Helden, die schon in ihren Anfängen **unlöslich verschlungen** scheint mit seinem **Recht.** Philotas leidet am meisten unter dem Bewußtsein, durch eigene Schuld sich und andere in das Verderben gestürzt zu haben. Aber diese Schuld entsprang aus einem idealen Wollen, dem Feuer der Jugend, das dem Jüngling so wohl stand, und aus dem Heldensinne, der ihn dem Heldentume entgegentrieb. So können wir den Helden nicht verurteilen, sondern haben volles Mitleid mit ihm, zumal die Schuld jugendlicher Übereilung gering erscheint im Verhältnis zu den schweren Folgen. — Aber auch im Fortgang, als er den vom Aridaeus nahegelegten Weg einer friedlichen Vermittelung schroff zurückweist (s. oben zu Sz. 7), mischt sich Schuld mit Recht und auch hier in unlöslicher Weise, insofern als ihn die Erhabenheit einer großen Idee, weil sie ihn despotisch beherrscht, für die minder erhabene, aber natürlichere Lösung unzugänglich macht;

7. das Bild einer **Sühne** dieser Schuld und zwar einer Sühne, die zur Erscheinung der höchsten Erhabenheit und Freiheit des sittlichen Willens wird in dem selbstgewählten und zielbewußt herbeigeführten Opfertode, der des Philotas eigene Ehre wiederherstellen und dem

1) An die sonstigen Erscheinungsformen des Erhabenen: das Erhabene des Raumes, der Zeit, der Bewegung, der physischen und geistigen Kraft und hier wiederum des Denkens, der Empfindung (Leidenschaft), endlich des **Willens** wird der Schüler an dieser Stelle erinnert werden müssen; vgl. die Definition des Tragischen im Anhang zur 2. Abteilung des Wegweisers.

Vaterlande den Sieg zurückgeben soll, der von uns zugleich aber auch als eine Sühne jener zweiten oben (6) erwähnten Schuld empfunden wird;

8. endlich ein Ausblick auf die **höhere Kraft eines göttlichen Willens**, die denkbar **höchste Erscheinungsform der Erhabenheit des Willens.**

Auf die wunderbaren Wege einer höheren Macht, der Vorsehung, die das Gleichgewicht der Geschicke beider Völker durch die Gefangennahme des Polytimet wiederherstellte, weist Aridaeus den Philotas hin, und soeben noch gegen die Gottheit murrend, ist er nun in „tiefe Anbetung der Vorsicht verloren". (Sz. 3, S. 182.) — Ein Gott hat den Gedanken in ihm gedacht, der die große Heldenaufgabe immer klarer seine ganze Seele durchstrahlen läßt (Sz. 4, S. 184), die innere Umwandlung von einem Knaben zu einem Helden in ihm bewirkt und den Vorsatz zu einem so festen Heldenentschluß reifen läßt, daß er die Götter selbst in flehentlichem Gebet beschwört, ihm das Mittel zum Sterben, die Waffe, nicht zu versagen (Sz. 6). Er übergibt endlich die triumphierende Seele als ein Opfer den Göttern, deren gnädige Fügung er dankbar anerkennt.

So sind die wesentlichen Bestandteile des Tragischen in ziemlicher Vollständigkeit in der Dichtung enthalten. Dennoch ist die Wirkung keine völlig befriedigende, noch eine tragische im höchsten Sinne. Nicht völlig befriedigend; denn abgesehen davon, daß die Nebenmotive (Tod für den Völkerfrieden, Hinweisung auf das Bild eines Idealfürsten) etwas äußerlich mit dem Hauptmotiv (Tod zur Sühne einer Schuld, zur Wiederherstellung der Ehre und zum Wohle des Vaterlandes) verknüpft sind, wirkt störend die Erwägung, daß der Tod des Philotas, der seinem Vater und Vaterlande Heil bringen sollte, in Wahrheit doch einen Verlust für beide bedeutet. Der Vater wird des einzigen Sohnes, das Vaterland des Thronerben beraubt. Der Dichter freilich will, daß wir mit ihm den Blick unverrückt auf die eine Bewegung und das eine Ziel: Erhabenheit des Willens, der Entschließung und der Tat gerichtet haben sollen. Diese Bewegung der Willensenergie in ihrer Stetigkeit und wachsenden Erhabenheit darzulegen, war ihm die Hauptaufgabe, welche in seinem Geiste andere Erwägungen zurückdrängte. Ähnlich ist es im Schluß der Emilia Galotti, für welche vornehmlich aus diesem Grunde der Philotas eine so bedeutsame Vorstudie ist.

Minder befriedigend ist ferner die Wirkung insofern, als die Erhabenheit des Willens, die hier vorgeführt wird, so hoch sie gesteigert zu sein scheint, doch noch nicht die erhabenste Erscheinungsform derselben ist. Diese ist erst mit der Offenbarung der sieghaften Klarheit **des göttlichen Willens** gegeben. Was uns hier entgegentritt, ist mehr Erhabenheit eines menschlichen als eines göttlichen Willens. Nicht die Gottheit triumphiert mit dem Geschick, das sie den Menschen bereitet, sondern der Held mit dem Geschick, das er sich selbst wählt und alle Hemmnisse überwindend sich selbst bereitet. Denn es wird auf die Götter wohl hingewiesen, als auf die Urheber des Gedankens, sich für das Vaterland zu opfern (s. oben 8); aber in Wahrheit haben sie gnädig nur das gefügt, daß „das brennende Bewußtsein von dem Philotas genommen wird, den Vater und das Vaterland mit in das Verderben gerissen zu haben" (Sz. 4, Anf.). Was Philotas darüber hinaus tut,

ist sein eigener Wille und seine eigene Tat; ja er konnte viel eher in den hemmenden Momenten (Sz. 6 „Kein Schwert!“ und Sz. 7 die Hinweisung auf die Möglichkeit einer unblutigen Ausgleichung) warnende Winke der Götter sehen. Sein Tun ist nicht nur Sühne, sondern auch selbstgewolltes Martyrium und sein Schicksal vorwiegend das Schauspiel menschlicher Ergebung und Erhabenheit. Deshalb ist nun auch die Wirkung wohl tragisch in dem Sinne, daß des Helden Leiden und Tun uns erhebt zu einer gewissen Bewunderung, uns auch mit Mitleid erfüllt, aber nicht mit dem tiefsten Mitleid, das ein übergewaltiges Leiden hervorruft, noch mit derjenigen Erschütterung (φόβος bei Aristoteles), die das Hauptkennzeichen der wahrhaft tragischen Wirkung ist. Denn das größere Leiden ist in den Anfang der Handlung verlegt; der Untergang (Katastrophe) soll das Leiden überwinden und ist deshalb mehr erhebend als erschütternd, und erschütternd nur wie jeder gewaltsame Tod, vollends ein Tod durch eigene Hand, wenn er auch auf antikem Boden nicht gerade verletzt. Es fehlt mithin noch etwas Wesentliches zur vollen Erfüllung des Begriffes des Tragischen. Was? das soll deutlich erst aus der Betrachtung der folgenden Dramen heraustreten. Hier wird es genügen, sich auf die Erfahrung des Schülers zu berufen, daß der Untergang in dem Geschicke eines Ajas, einer Antigone, eines Götz von Berlichingen, Egmont, Wallenstein in den gleichnamigen Tragödien ungleich erschütternder, also auch tragischer wirken wird, sowie auf die Charakteristik der tragischen Wirkung, welche Schiller in dem bekannten Worte gibt von dem

> großen, gigantischen Schicksal,
> Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.

Philotas wirkt sein Schicksal sich selbst, um damit einen Triumph zu feiern, und die Sühne, welche von ihm und in anderer Weise noch von uns (s. oben 7) hineingelegt wird, reicht nicht aus, das durchaus erhabene Schauspiel auch tragisch im höchsten Sinne zu machen.[1])

D. Rückblick auf charakteristische Eigentümlichkeiten der Form. Es genügt auch hier nur eine kurze Aufreihung des Wesentlichsten. 1. Aufbau (Architektonik) des Ganzen. Lessing bemüht sich um äußerste Vereinfachung der Handlung und zeigt selbst an einem Beispiel, was er an den Alten rühmt in der Hamburgischen Dramaturgie (1767) St. 46: „Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten . . . (Sie verstanden) die Handlung so zu simplifizieren, alles Überflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichsten Bestandteile gebracht, nichts als ein Ideal dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten

---

1) Etwas stark, ohne die zahlreichen Bestandteile des Tragischen auch in diesem Trauerspiel zu würdigen, bezeichnet die Gesamtwirkung desselben Loebell, Die Entwickelung der deutschen Poesie von Klopstock bis Goethe, Braunschweig 1865, III, S. 181: „Ein Königssohn, der, nach Selbstaufopferung dürstend, sich in patriotischer Überspannung ohne alle in den Verhältnissen liegende Notwendigkeit (?!) selbst den Tod gibt, ist kein tragischer Held.“

ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangt." Das Drama enthält deshalb nur einen Akt, zeigt strenge Einheit des Ortes, der Zeit, strengste Einheit der Handlung, vor allem strengste innere Einheitlichkeit derselben (s. oben C, 2). Lessing liefert den Beweis, wie man die sogenannten drei Einheiten in ungezwungenster Weise und ohne geistlos zu werden, durchzuführen vermag. Und doch ist die Handlung nicht einförmig, sondern von einem gewissen Reichtum durch Erweiterung der Handlung (Vorgeschichte, unsichtbare Handlung), klare Entwickelung und Verflechtung, Verwendung von spannenden Momenten, Verknüpfung, Lösung und Katastrophe (C, 2 u. 3).

2. Sonstige poetische und dramatische Mittel: poetische Schilderung (Sz. 2). Vision (Sz. 8). Peripetie vom Leid zur Freude (Sz. 3), und von der Freude zum Leid (Sz. 6). ἀναγνώρισις (allerdings nur in uneigentlichem Sinne s. oben zu Sz. 2 und 3). — Häufige Verwendung des Monologs (drei Szenen von acht [Sz. 1, 4, 6] werden ganz von Monologen eingenommen; außerdem ein Monolog mitten im Dialog, das Selbstgespräch des Philotas in der Vision, Sz. 8. Der Monolog in Sz. 4 ist der längste, den Lessing gedichtet hat). Dialoge im Dialog in Sz. 2 und im Anfang von Sz. 8. — Häufige Verwendung der doppelsinnigen Rede (nach dem Vorgang des Sophokles) und des Mittels der tragischen Ironie. Eine Art von λόγος ἐσχηματισμένος, einer Scheinrede, in Sz. 7. Vgl. die Verwendung dieses Motivs in Emilia Galotti III, 5 (Erklärung des Prinzen) nach Ilias II, 110 ff., Sophokl. Ajas v. 646 ff. Dahin gehört auch in Goethes Werther die Aufzeichnung vom 20. Dezember.

3. Sprache. Der Dialog fließend, lebendig, gehaltvoll. Der Ausdruck körnig und knapp, oft von epigrammatischer, zuweilen von lakonischer Kürze. Vorliebe für kurze Sätze, Pointen, stichisches Wortgefecht (nach sophokleischer Art). Schlagfertige Rede; daneben philosophierend (Vorliebe für Definitionen, s. oben B), gnomisch bildlich und an das Sprichwort erinnernd. („Wie alt muß die Fichte sein, die zum Maste dienen soll? wie alt? sie muß hoch genug und muß stark genug sein?" Sz. 4. — „Ich finde, daß das Glück zu einem kleinen Schlage, den es uns versetzen will, oft erschrecklich weit ausholt. Man sollte glauben, es wolle uns zerschmettern und hat uns am Ende nichts als eine Mücke auf der Stirn totgeschlagen." Sz. 5. — „Entsteht die Feuersbrunst erst dann, wenn die lichte Flamme durch das Dach schlägt?" Sz. 7. — „Seinen Freund und sein Schwert muß man nicht bloß von außen kennen." Sz. 8.)

E. Verwandte Stoffe aus dem Erfahrungskreise der Schüler oder naheliegenden Gebieten. Außer den oben S. 13 genannten ist in gewissem Sinne verwandt und doch wiederum Gegensatz zum Philotas der Prinz von Homburg von H. v. Kleist (1811). Unterrichtlich am nächsten stehen der Ajas des Sophokles und Emilia Galotti.

II.

Emilia Galotti.

Ein Trauerspiel.

Literatur: Wir nennen von den zahllosen Erläuterungen nur H. Düntzer, Lessings Emilia Galotti erläutert, 3. Aufl., Leipzig 1885, und die daselbst aufgeführten Schulprogramme von Hölscher, Herford 1851; Nölting, Wismar 1878; B. Arnold, Chemnitz 1880; Heidemann, Saarburg i. L. 1881; A. Dietrich, Weißenfels 1882; J. Rohleder, Stargard 1881. Von neueren Fr. Widder, E. G. und kein Ende. Progr. Lörrach 1897; S. Schott, Studien zur E. G., Beilage zur Münch. Allgem. Zeitung, Februar 1890. Außerdem die betreffenden Abschnitte folgender Werke: Danzel-Guhrauer, G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke, 2. Aufl., Bd. II, S. 304 ff., Kuno Fischer, G. E. Lessing als Reformator der deutschen Literatur, Stuttgart 1881, Bd. I, S. 177 ff., Erich Schmidt, Lessing, Berlin 1886, Bd. II, S. 186 ff.; J. W. Loebell, Die Entwickelung der deutschen Poesie, Braunschweig 1865, Bd. III, S. 255 ff.; Julian Schmidt, Emilia Galotti und Götz von Berlichingen in der Wochenschrift „Im neuen Reich" 1877, S. 281 ff.; H. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker, Oldenburg 1883, S. 28 ff.; H. Baumgart, Handbuch der Poetik, Stuttgart 1887, S. 484 ff.; Borinski, a. a. O. S. 169 ff.; A. W. Ernst, a. a. O. S. 342 ff.; G. Kettner in der Pförtner Gratulationsschrift zum Jubiläum der Fürstenschule Meißen 1893. — Diese Schriften vertreten so ziemlich alle verschiedenen Auffassungen, welche über die Emilia Galotti geltend gemacht worden sind. Mit ihnen uns im einzelnen kritisch auseinanderzusetzen, liegt nicht im Plan dieses Wegweisers, noch gehört eine derartige Auseinandersetzung in den Unterricht. Der Kundige wird erkennen, daß wir alle diese Arbeiten dankbar benutzt haben und doch unseren eigenen Weg gegangen sind. Bei einzelnen das ganze Verständnis bedingenden Fragen (z. B. betr. die Liebe der Emilia zum Prinzen, die Beurteilung der Katastrophe u. a.) wird eine kurze Hindeutung auf andere Auffassungen genügen.

Vorbemerkung.

Über keines der klassischen Dramen gehen die Auffassungen bis in die neueste Zeit hinein so sehr auseinander, als über die Emilia Galotti. Von dieser Auffassung aber wird die Beantwortung der Frage abhängen, ob das Drama in den Unterricht der höheren Schule gehört oder nicht (didaktische Berechtigung des Stoffes). Ist die Auffassung von Fr. Kern wirklich die einzig zulässige oder gar richtige[1]), dann hat er

---

1) Fr. Kern. Deutsche Dramen als Schullektüre, Berlin 1886, S. 10: „Wie sollte der Schüler sich hineindenken in die Stimmung der Lessingschen Emilia, die an ihrem Hochzeitstage, der zugleich der Todestag ihres Verlobten ist, mit den Vorstellungen einer übermächtigen Sinnlichkeit ringend, keinen anderen Ausgang weiß, ihre Reinheit zu bewahren, als den Tod. An diesem

freilich recht, die Lektüre dieses Dramas aus der Schule zu verbannen. Da wir indessen seine Auffassung für durchaus einseitig und unrichtig halten, da unsere Auffassung jene von Kern angedeuteten, bedenklichen Vorstellungen gar nicht aufkommen läßt, so ist für uns kein Grund vorhanden, die Dichtung von dem Kanon der klassischen Schuldramen auszuschließen. Und bei der Bedeutung, die dieses Drama als die erste echte deutsche Tragödie[1]) für die gesamte deutsche Literaturgeschichte hat, für die Einsicht in die dichterische Entwickelung Lessings, endlich für das Verständnis der dramatischen Technik, sowie eines der Hauptfaktoren in dem Begriff des Tragischen, der Erhabenheit nämlich des sittlichen Willens, scheint uns diese Lektüre auch unterrichtlich von besonderem Werte zu sein. Sie wird, wie diejenige des Philotas, propädeutisch für die weitere Entwickelung des Tragischen, in dessen Verständnis einzuführen uns als eine so wichtige Aufgabe gilt, und gehört insofern als ein notwendiges Glied in die Reihe der übrigen ausgesonderten Schuldramen hinein. Aber auch mit zahlreichen anderen Stoffen berührt sich diese Dichtung: 1. mit allen denjenigen, welche den Ehrbegriff in be-

---

Tage dieser Tumult in ihrer Seele; also welches Minimum von Liebe zu Appiani — und nun der Dolch die einzige Rettung! Wie soll der Schüler, könnte er auch, was nicht zu wünschen ist, sich in diese so ganz unzeitige und darum unzureichend motivierte Stimmung hineindenken, zugleich die Tat des Vaters begreiflich finden, der auf das leidenschaftliche Wort der Tochter hin davon felsenfest überzeugt ist, daß ihre Tugend erliegen müsse, wenn sie am Leben bleibt. Zwei Seelenzustände, die ich wenigstens keinem Schüler klar machen kann, weil sie meiner eigenen Empfindung fremd sind. Und nun die unerquicklichen, trostlosen, äußeren Zustände, die durch die Handlung des Dramas geschaffen sind. Odoardo, ein dem Richterspruch des Prinzen verfallener Verbrecher, Marinelli, nur ungnädig entlassen, seine lichtscheuen Werke weiter treibend und vielleicht bald genug wieder am Hofe des Prinzen selber, der Prinz die Handlung abschließend mit einer nichtssagenden Redensart über die menschliche Schwäche, die er seufzend in sich anerkennt, und die menschliche Bosheit, über die er sich weit erhaben weiß . . . Die drückende Schwüle, welche der Katastrophe vorangeht, die Situation, welche durch dieselbe geschaffen ist, sollte uns hindern, dieses Stück jemals eingehend zu besprechen. Kenntnis muß ja der Schüler von dem Drama haben, aber zur Klassenlektüre in dem vorher angegebenen Sinne ist es gänzlich ungeeignet." — „Zu einer ins einzelne gehenden Beschäftigung . . . ist das Werk für die Schule seinem Gegenstand nach ganz ungeeignet . . . Was der Unterricht für das Verständnis dieses Dramas zu tun hat, ist verhältnismäßig wenig. Vor allem wird die mustergültige Komposition in großen Zügen aufgewiesen. Im übrigen genügt es, wenn der Lehrer die Beziehungen hervorhebt, welche das Stück zum Virginiastoff einerseits, zu den Kulturzuständen seiner Entstehungszeit anderseits hat . . . Mehr als zwei Stunden wird man im allgemeinen diesem Gegenstand nicht zuwenden." (R. Lehmann, Der deutsche Unterricht, 2. Aufl., Berlin 1897, S. 286 ff.)

1) „Nach langem vieljährigen Ringen der deutschen Muse stieg dieses Stück wie die Insel Delos aus der Gottsched-Gellert-Weissischen Wasserflut" (Goethe in Riemers Mitteilungen über Goethe II, 665). — „Die Erscheinung der Emilia Galotti war die Geburt der modernen deutschen Tragödie." (K. Fischer a. a. O. S. 186.)

sonderer Weise herausstellen, den wir mit H. Schiller, Prakt. Pädag., 2. Aufl., S. 333, für einen der fruchtbarsten Konzentrationspunkte halten[1]); 2. mit denjenigen, welche die Annäherung des Revolutionszeitalters ankündigen. (Götz von Berlichingen, die Anfangsdramen Schillers; wie die Lessingschen Vorbilder aus Emilia Galotti im Fiesco und Kabale und Liebe wiederkehren, wird bei Betrachtung dieser Dramen zu sagen sein. Vgl. unten I, 4, die vorläufige Feststellung der Hauptthemata.) Somit ist diese Lektüre sehr wohl geeignet, in der Gesamtbildungsarbeit der obersten Unterrichtsstufe eine fruchtbare Stellung einzunehmen.

I. Zur vorbereitenden Vorbesprechung.

1. Zur Geschichte der Abfassung. Die Emilia Galotti ist 1772 in Wolfenbüttel vollendet, also später als Minna von Barnhelm (1763 in Breslau); aber der erste Entwurf (von drei Akten) gehört in den Winter von 1757—58 (Aufenthalt in Leipzig), und noch früher (1756 in Leipzig) plante er eine Virginia, die als Vorstudie zur Emilia Galotti zu betrachten ist. Mit dieser hat er sich demnach 15 Jahre (1757—72) während des Aufenthaltes in Leipzig, Berlin, Breslau, Hamburg, Wolfenbüttel getragen; inzwischen entstanden außer Minna von Barnhelm der Laokoon (1763—66) und die Hamburgische Dramaturgie (1767—69). Aber da die Emilia Galotti nicht nur der Entstehung nach, sondern auch inhaltlich dem Philotas (1759) näher gerückt ist, als der Minna von Barnhelm, so ist eine Betrachtung jenes Dramas vor der Minna von Barnhelm gerechtfertigt. — Von dem Entwurf zur Virginia ist nur der erste Auftritt des ersten Aufzugs erhalten und hier ein Claudius Helfershelfer des Appius, wie in der Emilia Galotti Marinelli des Prinzen.

Lessing war 1757 28 Jahre, 1772 43 Jahre alt. — 1772 entstand auch Goethes Götz von Berlichingen (herausgegeben 1773).

2. Gattung. Das Drama behandelt ein Stück Lokalgeschichte aus dem Leben eines kleinen Hofes. Guastalla, etwa in der Mitte zwischen Mantua und Canossa am Po gelegen, einst Hauptstadt eines kleinen Herzogtums des Hauses Gonzago, eines sehr alten Geschlechtes, welches Kunst und Wissenschaft pflegte, aber den Glanz seines Namens durch sinnliche Leidenschaften und selbst Verbrechen mehrfach verdunkelte. Es war bereits 1746, also elf Jahre vor dem ersten Entwurf der Emilia Galotti, erloschen. Einen Hettore Gonzaga gab es nicht; ebenso ist auch die ganze Begebenheit frei erfunden bis auf die Erwähnung von Ansprüchen der Herzöge von Guastalla auf Sabionetta. So ist die Hand-

---

1) H. Schiller selbst freilich will die Lektüre der Emilia Galotti größtenteils der Privatarbeit zuweisen. Wird sie aber im Unterricht überhaupt behandelt, so darf das Urteil über die schwierigen mit ihrer Auslegung verbundenen Probleme nicht dem unberatenen Tasten der Schüler überlassen bleiben.

lung eine ganz freie Übertragung der Geschichte der Virginia in das Zeitalter Ludwigs XIV.; aber ebenso in die damalige vaterländische Gegenwart, wo man an den kleinen Höfen nicht nur Italiens, sondern auch Deutschlands das leichtfertige und gewissenlose Genußleben des französischen Hofes nachäffte. Vgl. Goethe, Wahrheit und Dichtung B. 13: „Man geriet auf einem natürlichen Wege zu einem bisher für unnatürlich gehaltenen Benehmen; dieses war: die höheren Stände herabzusetzen und sie mehr oder weniger anzutasten ... Den entschiedensten Schritt tat Lessing in der Emilia Galotti, wo die Leidenschaften und ränkevollen Verhältnisse der höheren Regionen schneidend und bitter geschildert sind." Zeitgeschichtlicher Charakter der Dichtung, welche mithin nur insofern in die Gattung der geschichtlichen Dramen gehört, als der allgemeine Hintergrund der Kulturzustände ein zeitgeschichtlicher ist. Und wenn auch Lessing erklärte: „er habe die Geschichte der römischen Virginia von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte, und habe geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht werde, dem ihre Tugend werter sei als ihr Leben, für sich schon tragisch und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folge" — so blieb doch die Geschichte der Virginia mit ihren historischen Folgen das zunächst vorschwebende Motiv. Dann wird sich aber auch zeigen, daß durch eine Zusammenstellung mit den politischen Folgen der Geschichte der Virginia der Ausgang der Emilia Galotti ungleich befriedigender wird, als ohne solchen vergleichenden Ausblick, und daß die Dichtung unter diesem Gesichtspunkt das erste Glied in der Reihe derjenigen Dramen zeitgeschichtlichen Inhalts ist, die zugleich die Revolution ankündigen (Götz, Räuber, Fiesco, Kabale und Liebe); s. unten 4, A.

Ist die Dichtung der Gattung der sogenannten psychologischen Dramen zuzuweisen? Vorläufige Hinweisung auf die offen zutage liegenden Motive psychologischer Art: Sieg der sittlichen Freiheit über alle Ränke; Offenbarung der vollen Erhabenheit des sittlichen Willens; Entfaltung der Emilia aus einer mädchenhaften Jungfrau zu einer Heldin (s. oben Philotas S. 17, 4). — Der entscheidende Grund, das Drama der psychologischen Gattung zuzuweisen, liegt in dem letzten der unter 4, B aufgestellten Hauptmotive, berührt das schwierigste Problem in der Erklärung der Emilia Galotti, und kann erst am Ende der ganzen Behandlung heraustreten. Indessen wird schon jetzt als vorläufiges Ergebnis hingestellt werden können: das Drama gehört in die Gattung der psychologischen Dramen mit zeitgeschichtlichem Hintergrund. — Nannte Schiller Kabale und Liebe ein „bürgerliches Trauerspiel", d. h. eine tragische Familiengeschichte aus dem Kreise des Bürgertums, so könnte man Emilia Galotti eine „höfische Tragödie" nennen, d. h. eine tragische Familiengeschichte aus dem Kreise des Adels und der kleinen Fürsten.

3. Handlung und Gegenhandlung. (Spiel und Gegenspiel.) Nicht Emilia ist in dem Kampfe, der uns vorgeführt wird, die eigentliche Heldin, sie ist vielmehr Kampfesobjekt. Lessing selbst gesteht in einem Brief an seinen Bruder Karl (Lessings Werke von Lachmann XII, S. 344): „Weil das Stück Emilia heißt, ist es darum ein Vorsatz gewesen, Emilien zu den hervorstechendsten oder auch nur zu einem hervorstechenden Charakter zu machen? Ganz und gar nicht, die Alten nannten ihre Stücke wohl nach Personen, die gar nicht aufs Theater kamen." — Gegner sind auf der einen Seite Appiani, der Verlobte, dem die Braut, und der Vater Odoardo, dem die Tochter entrissen werden soll; auf der anderen der Prinz, der diese ihm entreißen will. Der Vater tritt dem Verlobten anfangs zur Seite, später ganz an seine Stelle. Zu dem Prinzen gehört, ihn überragend und bald die ganze Handlung als Führer beherrschend, sein Vertrauter Marinelli. Dieser selbst hat seinen Helfershelfer in dem Angelo, der in der Reihe: Prinz, Marinelli, Angelo das rücksichtsloseste Vorschreiten zur verwegensten Tat darstellt. Ebenbürtiger Gegner des Marinelli ist die Gräfin Orsina, und die Reihe: Appiani, Orsina, Odoardo entspricht in gewissem Sinne der vorher genannten: Prinz, Marinelli, Angelo. — Emilia steht in der Mitte; ihr zur Seite tritt Claudia, die Mutter. Die übrigen Personen sind nur Staffage, wenn auch bedeutsamer Art: Conti, den Fürsten und seine Regierung von der edleren, Camillo Rota, dieselben von ihrer unlauteren und verhängnisvollen Seite zu zeigen. So würden sich die Hauptpersonen des Personenverzeichnisses folgendermaßen ordnen:

Prinz.	Appiani. Odoardo.
Marinelli.	Orsina.
(Angelo.)	

Emilia.
(Claudia.)

Aber es ergeben sich noch mannigfache andere Gegensätze, vor allem Emilia und Orsina, sodann Marinelli und Appiani; Marinelli und Odoardo, Claudia; endlich die Gegensätze der oben genannten Reihen:

Prinz.	Appiani.
Marinelli.	Orsina.
Angelo.	Odoardo,

deren Glieder unter sich den Fortschritt von dem Wollen und Zulassen zum Antreiben und Inswerksetzen bis zu entschlossenen Taten darstellen.

Die Rolle der Gräfin Orsina fehlte in der älteren dreiaktigen Fassung. In dem Namen Claudia hat man eine Erinnerung an den altrömischen Stoff aus der Geschichte der Claudier finden wollen.

4. Vorläufige Aufstellung der Hauptmotive (Themata). A. Die aus dem historischen, zeitgeschichtlichen Charakter der Dichtung abzuleitenden: Aufdeckung der sittlichen Verderbnis an den

kleinen Fürstenhöfen und der despotischen Willkürherrschaft im allgemeinen, mit einem Wort derjenigen Zustände, die der Revolution den Boden ebnen, wie aus dem gewaltsamen Tode der Virginia im Altertum eine Revolution hervorging.

B. Die aus dem psychologischen Charakter der Dichtung abzuleitenden: Kampf um das sittliche Gut der Ehre und zwar des Weibes und der Familie. (Gewaltsamer Eingriff in das Heiligtum der Familie als Anlaß zur Revolution in der Geschichte der Lukretia, der Virginia, im Fiesco — Rolle der Berta — und im Tell.) 2. Entfaltung einer mädchenhaften Jungfrau zu einer Heldin. Erscheinung höchster Erhabenheit des Willens und Triumph der sittlichen Freiheit.

Ein anderes hierher gehöriges Hauptmotiv: Selbstgewollte Sühne einer leisen Gedankenschuld[1]) und ihrer verhängnisvollen Folgen durch selbstgewollten Tod, kann an dieser Stelle noch nicht aufgestellt werden; vgl. S. 37.

II. Zur Darbietung.

A. Betrachtung der Durchführung der Themata.

I. Die Exposition.

Allgemeiner Bau derselben. Sie fällt mit dem ersten Aufzug zusammen. Eine Eingangs- und eine Ausgangsszene (Sz. 1 und 8); dazwischen (A) eine Szenengruppe von 4 Szenen (Sz. 2—5), und (B und C) zwei bedeutsame Szeneneinheiten (Sz. 6 und 7). In diesem Mittelstück verhalten sich A zu B wie Vorbereitung zur Mitte und Höhe; denn Sz. 6 ist Mitte und Höhe der ganzen Exposition; anderseits C zu B wie eine kreuzende Nebenhandlung zur Haupthandlung. In der Szenengruppe A sind Sz. 2 und 3 wiederum Eingangsszene und Sz. 5 eine Ausgangsszene, Sz. 4 die Hauptszene mit einführender Schilderung und Gegenüberstellung der Orsina und Emilia. — Über die Höhenpunkte innerhalb dieser Glieder siehe unten bei der Betrachtung der einzelnen Szenen. — In der Szenengruppe A sind Monologe (des Prinzen) Sz. 3 und 5, in C Sz. 7. Monologisch ist auch der Eingang (in Sz. 1 die Worte des Prinzen), sowie der Ausgang (in Sz. 8 die Worte des Camillo Rota) der ganzen Exposition gehalten. Dazwischen „Dialoge im strengsten Sinne des Zwiegespräches" (Erich Schmidt).[2])

Die typischen Bestandteile der Exposition: 1. Ort: des Prinzen Arbeitskabinett. — 2. Zeit: der Hochzeitstag der Emilia (Sz. 6 und 7): früher Morgen (Sz. 1, Sz. 6 Anfang), um die Stunde der Frühmesse (Sz. 7). Das Zeitalter wird nicht näher angedeutet, als

---

1) Julian Schmidt a. a. O. S. 294.

2) Sie werden dem Schüler im Gegensatz zu den Platonischen Dialogen, in denen die Unterredner hinter dem Hauptredner ganz zurückzutreten pflegen, als vollendete Muster eines Dialogs hingestellt werden können.

durch den kulturgeschichtlichen Hintergrund. — 3. Zeitlage und Grundzüge der Vorgeschichte. Aus der Vorgeschichte werden erwähnt: die Verabschiedung der Orsina als einer Geliebten (Sz. 1, 4, 6), die Einleitung zur Vermählung des Prinzen mit der Prinzessin von Massa[1]) (Sz. 6), das einige Wochen vorausliegende einmalige Zusammentreffen des Prinzen mit der Emilia und ihrer Mutter in der Vegghia bei dem Kanzler Grimaldi (Sz. 4 und Sz. 6, S. 15), der Streit mit dem Obersten Galotti, der sich den Ansprüchen des Prinzen auf Sabionetta am meisten widersetzte (Sz. 4).

4. Handelnde Personen. Der Prinz und Marinelli werden persönlich vorgeführt und nach den wesentlichsten Zügen deutlich gezeichnet. Die Gräfin Orsina und Emilia lernen wir aus der Schilderung ihrer Porträts so deutlich kennen, als würden sie uns leibhaftig vorgeführt; Odoardo wird mit wenigen Strichen (Sz. 4, S. 9) eingeführt und ebenso Appiani (Sz. 6, S. 12). Die Einführung des Malers Conti und des Rates Camillo Rota ist Mittel zu dem Zweck einer volleren Charakteristik des Prinzen. — Die Grundzüge der Charakteristik werden bei der Betrachtung der einzelnen Szenen heraustreten und zum Schluß derselben zusammengefaßt werden.

5. Grundlegendes für das Verständnis der nachfolgenden Haupthandlung. Hindeutung auf den weiteren Schauplatz der kommenden Handlung, das Haus des Obersten Galotti in Guastalla ohnfern der Kirche Allerheiligen (Sz. 6, S. 13), sein Landgut bei Sabionetta, das Lustschloß des Prinzen bei Dosalo[2]) zwischen Guastalla und Sabionetta, die Dominikanerkirche, in welcher der Prinz später die Emilia aufsucht (Sz. 7). — Hindeutung ebenso auf die weiteren Zeitmomente: Gegen Mittag fahren die Mutter und die Verlobten nach Sabionetta. So wird der außerordentlich gedrängte Verlauf der Handlung bereits vorbereitet (vgl. Aufz. II, Sz. 3, S. 19). Am Abend soll die Trauung auf dem Gute Odoardos stattfinden. In den Zeitraum eines Tages also, von der Frühe bis zum Anbruch des Abends, wird die Handlung zusammengedrängt.

6. Die Keime zur Verwickelung werden gelegt. Emilia soll an ihrem Hochzeitstage, ehe die Trauung sie mit ihrem Verlobten dauernd verbindet, diesem entrissen und dem Prinzen gewonnen werden. Ein Brief der Gräfin Orsina, dem Prinzen übergeben, aber von ihm nicht beachtet (Sz. 1 und 6), ist von vornherein bestimmt, das künftige, planvolle Gewebe zu zerreißen (unsichtbar nebenhergehende Handlung).[3]) Eine

---

1) Nahe dem Meere an der Straße von Genua nach Lucca gelegen, Hauptstadt eines noch bis 1829 souveränen Fürstentums, das dann an Modena fiel.

2) Nach Düntzer a. a. O. S. 37 richtiger Dosolo, ein nahe bei Guastalla auf dem Wege nach Sabionetta am Po gelegener kleiner Ort.

3) „In der Emilia Galotti wird gleich im Beginne durch den Brief der Gräfin Orsina eine unsichtbare Handlung angekündigt, die von den übrigen Personen des Dramas nicht bemerkt, von uns mit geistigem Auge verfolgt, sich

von dem Prinzen auf eigene Hand unternommene Tat, die Zusammenkunft mit der Emilia in der Dominikanerkirche, durchkreuzt die Pläne des das ganze Gewebe in seiner Hand haltenden Marinelli. (Wirkung einer zweiten vorhergehenden Handlung.) Somit ergeben sich vier Gruppen von Handlungen:

A. Vorbereitung der Vermählung; B. Gegenanstalten Marinellis; C. Selbständige Einmischung des Prinzen; D. Einschreiten der Orsina. — Diese Handlungen werden die Elemente des Aufbaues, und von den oben genannten Hauptthemen treten die Motive A und B, 1 deutlich in Sicht.

Ergänzende Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.[1])

Die Eingangsszene. (Sz. 1.)

Im Eingang (wie im Ausgang Sz. 8) Erledigung von Regierungsgeschäften, gekreuzt durch die Unterschrift einer Emilia. — Züge von Gutherzigkeit („Wenn wir allen helfen könnten, dann wären wir zu beneiden") und launenhaftem Leichtsinn des Prinzen (die hohe Forderung der Bruneschi gewährt er, nur weil sie Emilia heißt)[2]) liegen hart nebeneinander. Ebenso das Zeugnis für die Gewalt der neuen Neigung zur Emilia Galotti („Weg ist meine Ruhe und alles") und der Hinweis auf die aufgegebene und verlassene Geliebte Orsina. — Ankündigung ihrer Anwesenheit in der Stadt und die Abgabe des verhängnisvollen Billetts. Erstmalige Verwendung des hochdramatischen Kunstgriffes, daß unmittelbar neben die Verschlingung das Mittel der Lösung wohl gelegt, aber zum Verderben der Beteiligten nicht beachtet wird. — „Desto schlimmer ..... ich habe!" Der Prinz ist gewissenlos und frivol in der Behandlung der Opfer seines Leichtsinnes. Nahe liegt die Schlußfolgerung auf die Gefahr der Emilia Galotti.

Bei der Bedeutung, die in der damaligen Literatur das Thema vom Idealfürsten gewann (siehe oben Philotas S. 30), ist daran zu erinnern, daß dieses in der Eingangsszene wenigstens gestreift wird, wenn auch nur durch Vorführung negativer Züge. Herders Äußerung[3]), Lessing habe den Stand des Fürsten in den verschiedensten Situationen gezeigt und in jeder dieser Situationen das eigentlich Fürstliche charakterisiert. In der Wirklichkeit der damaligen Gegenwart lagen die Gegensätze hart beieinander: Bilder des französierten Genußlebens an den kleinen Fürstenhöfen, wie der strengsten Pflichterfüllung und höchsten Berufsauffassung in den Herrschergestalten eines Friedrich Wilhelm I. und

---

im geheimen vorbereitet und neben der Haupthandlung herläuft bis zum Auftreten der Orsina in Dosalo." O. Frick, Pädagogische und didaktische Abhandlungen, Bd. I, S. 560.

1) Das früher bereits Erledigte wird hier nicht noch einmal berührt, soweit es nicht etwa nach dem Zusammenhang in eine neue Beleuchtung tritt.

2) Die Quelle dieses Motivs (in einem spanischen Drama Essex) findet sich in der Hamb. Dramaturgie S. 65 angegeben.

3) Literatur und Kunst T. I, S. 114.

Friedrich II. — Geringfügige Gegenstände, wie Bittschrift und Billett, werden Anknüpfungspunkte und Träger von bedeutsamen Handlungen (vgl. die ähnliche Verwendung solcher Mittel in Schillers Wallenstein). — Höhe[1]) die Worte: „So gut als gelesen!" und, damit dies verhängnisvolle Wort ein verhängnisvolles bleibe und das Billett in Wirklichkeit ein ungelesenes, meldet der Kammerdiener den Maler Conti, über dessen Ankunft und Mitteilungen das Billett leicht vergessen werden konnte.

A. Szenengruppe. (Sz. 2—5.)

Prinz und Conti. Hauptzweck die Einführung und vorläufige Charakteristik der Orsina und Emilia im Porträt. Daneben weitere Charakteristik des Prinzen auch von seiner edlen Seite als eines humanen Gönners und Förderers der Kunst. Fortleitung der früheren Gedankenreihen: die neue, gewaltsam sein Inneres ganz ergreifende Neigung zur Emilia und die frivole Mißachtung und Beseitigung der früheren Geliebten.

Sz. 2 und 3 (Eingang). — Sz. 2. Einführung Contis. Ankündigung der beiden Porträts, aber so, daß das eine (der Orsina), obwohl einst von ihm bestellt, bei dem Prinzen keinerlei Erwartung mehr begegnet, das andere (der Emilia) die höchste Überraschung in ihm hervorzurufen bestimmt ist. — „Die Gräfin hat seit drei Monaten gerade einmal sich entschließen können, zu sitzen." Auch ein Zeugnis für das Gefühl ihres Verlassenseins.

Sz. 3. Monolog des Prinzen (betrachtender Art, vgl. oben S. 19). Abneigung des Prinzen, auch nur das Bild der Orsina zu sehen, weil ein anderes mit anderen Farben auf einen anderen Grund gemalt das ihre verdrängt hat. Welcher Art dieses „andere" ist, verrät das Folgende: die Liebe zur Orsina machte ihn leicht, fröhlich, ausgelassen; die Liebe zur Emilia bewirkt von allem das Gegenteil. Sie raubt ihm das Behagen, aber sie macht ihn besser, und mit einem dreifachen „nein" verwirft er jenen Zustand der Behaglichkeit und entscheidet sich für diesen, besser zu sein. Schlußfolgerung auf das Wesen der Emilia Galotti, das eine läuternde Wirkung auf den Prinzen ausübt, aber auch auf den Charakter des Prinzen selbst, der keine durchaus unedle Natur, sondern empfänglich ist für die Macht einer solchen edlen Persönlichkeit, endlich auch auf die Tiefe dieser auf einem anderen Grunde gebauten Neigung im Vergleich zu den früheren leichten Verhältnissen.

Sz. 4 (Mitte). Auf die Erinnerung durch Namen und Billett folgen zwei Porträts, welche die abwesenden Frauengestalten der Orsina und Emilia uns gegenwärtig erscheinen lassen, sowie Anlaß geben zu ihrer eingehenden Charakteristik und zwar 1. der Gräfin Orsina, 2. der Emilia. So wird die Szene zweiteilig. Beiden Teilen gemeinsam

---

1) Wir ziehen hier und auch im folgenden diese einfache Bezeichnung den sonst wohl gebrauchten: erstes, zweites usw. „dramatisches" oder „spannendes" oder „erregendes Moment" vor, deren Verwendung leicht gekünstelt werden kann, wie z. B. bei Dietrich a. a. O., S. 8 ff.

sind die allgemeinen kunstwissenschaftlichen Bemerkungen meist im Anschluß an den Laokoon (1763—66).[1]) Diesem ist das ganze Motiv entnommen, eine Beschreibung der beiden Schönheiten dadurch zu rechtfertigen, daß sie zur Erläuterung von zwei vor Augen gestellten Porträts (durch den Prinzen und den Maler), also zu einer geistigen Handlung wird (vgl. Laokoon Abschn. XX gegen Ende); diesem auch die Behandlung Contis als eines „denkenden Künstlers, der noch eins soviel wert sei". Denn zu solchen denkenden Künstlern wünscht Lessing im Laokoon (vgl. die Vorrede) den Kunstrichter, wie auch den ausübenden Künstler heranzubilden.[2]) An den Laokoon erinnern aber auch bestimmte einzelne Äußerungen, wie sofort im Eingang die Bemerkung über die Schranken und Grenzen der Kunst. Vgl. den Titel des Laokoon: „L. oder über die Grenzen der Malerei und Poesie." Vieles von dem Anzüglichsten (Archaismus für „Anziehendsten") der Schönheit liege ganz außer den Grenzen derselben; so der Liebreiz des seelischen Ausdruckes, der sich allein dem Liebenden und Geliebten offenbart, wie nachher „die Seele des Prinzen ganz in seinen Augen ist", als er das Porträt der Emilia betrachtet. Anderseits soll die Kunst idealisieren; denn ihr Endzweck und höchstes Gesetz ist nach dem Laokoon die Schönheit. Deshalb „wisse doch eigentlich nur ein Maler von der Schönheit zu urteilen"; deshalb setzt er das Unschöne herab auf geringere Grade, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind, Zorn auf Ernst, Jammer auf Betrübnis, Schreien auf Seufzen (Laokoon Abschn. II). Demgemäß sagt hier der Prinz von Conti: „Stolz haben Sie in Würde, Hohn in Lächeln, Ansatz zu trübsinniger Schwärmerei in sanfte Schwermut verwandelt." Aber „die Verziehung muß nicht bis zur Grimasse gehen", weil das, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt, durch die Kunst nicht fixiert werden darf (Laokoon Abschn. III). — Den Hergang des Idealisierens selbst bezeichnet Conti treffend so: „Die Kunst muß malen, wie sich die plastische Natur, wenn es eine gibt, das Bild dachte (vgl. die Urbilder, Ideen des Plato, welche die μίμησις der Kunst nachschafft; s. oben Philotas S. 29, C), ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht, ohne das Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft." — Anderseits feiert Contis Kunst den größten Triumph durch die Wirkung, welche sie auf den Prinzen ausübt, nach dem Ausspruch im Laokoon Abschn. XXI: „Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt." — Auf die Bedeutung des inneren Schauens, die auch im Laokoon (Abschn. XXV) mit Nachdruck als das Wichtigste bei dem wahrhaft künstlerischen Schaffen hervorgehoben

---

1) Mag dieser nun vorher oder nachher in der Klasse behandelt werden, immer wird der Unterricht, sei es zurückgreifend, sei es vorbereitend, bei diesem praktischen Kommentar zum Laokoon etwas verweilen müssen.

2) Ein begriffliches Verständnis ihrer Kunstübung verlangt von den Dichtern — freilich etwas einseitig — auch Sokrates in der Apologie c. VII.

wird, weist hier etwas einseitig die Klage hin: „Daß wir nicht unmittelbar mit dem Auge malen! Auf dem langen Wege aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wieviel geht da verloren!" — Die berühmte Äußerung am Schluß: „Meinen Sie, Prinz, daß Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?" ist richtig, wenn man das Wort Genie wörtlich nimmt (= größter Geist unter den Malern); sie ist falsch, wenn man es nimmt = „der größte Maler"; denn, „die Technik hängt durch ein geistiges Band mit dem bildenden Geiste zusammen, der an magnetischer Nervenkette sein inneres Schauen in sie hinüberführt". (Vischer, Ästhetik, III, 1, S. 12.)

Eine andere Bemerkung, nämlich die des Prinzen: „Man lobt den Künstler dann erst recht, wenn man über sein Werk sein Lob vergißt", weist auf die Hamburgische Dramaturgie zurück, St. 36: „Das wahre Meisterstück erfüllt uns so ganz mit sich selbst, daß wir des Urhebers darüber vergessen, daß wir es nicht als das Produkt eines einzelnen Wesens, sondern der allgemeinen Natur betrachten" ... „Ich vermute, die wahre Ursache, warum wir so wenig Zuverlässiges von der Person und den Lebensumständen des Homer wissen, ist die Vortrefflichkeit seiner Gedichte selbst."

Hauptzüge in dem Bilde der Orsina: Große, hervorragende, stiere, starre Medusenaugen (Hinweisung auf das Dämonische in ihrer Natur, s. unten). Stolze, höhnische Miene, begleitet von höhnischen Worten: „Ich bin zufrieden, wenn ich nicht häßlicher aussehe"; aber auch Ansatz zu trübsinniger Schwärmerei, die der Maler in sanfte Schwermut verwandeln konnte. (Vorbereitung der diabolischen Verwertung dieses Zuges in Akt IV, Sz. 6 Ende.) Aber auch hier sollen wir von vornherein innewerden, daß sie keine durchaus unedle Natur ist. Mit dieser Schilderung hält gleichen Schritt als eine innere Handlung die Aufdeckung des Gemütes des Prinzen, wie völlig erstorben seine ehemalige Liebe zur Orsina ist.

Hauptzüge in dem Bilde der Emilia: Es wird getreu den im Laokoon gegebenen Winken (s. oben) anfangs nur durch Darlegung der Wirkung (auf den Prinzen) geschildert, und auch nachher bei der Aufzählung der einzelnen Bestandteile wird doch nur gesagt, daß diese fortan für den bildenden Künstler sein einziges Studium, d. h. sein Ideal der weiblichen Schönheit wurden. — Nebenbei wird der Charakter des Odoardo nach seinen Grundzügen gezeichnet in knapper Folge treffendster Beiworte: „Ein alter Degen, stolz und rauh, sonst bieder und gut."

Zuwachs von Zügen in dem Charakterbilde des Prinzen. Er ist kunstsinnig und kunstverständig, leutselig, voll Seele und wenn „die Seele ganz in seinen Augen" ist, so einnehmend, daß er dem Maler den Ausruf entlockt: „Ich liebe solche Seelen und solche Augen." — Wieviel gefährlicher und bestrickender wird sein Wesen einem unerfahrenen, weiblichen Gemüt gegenüber werden können!

Die Höhe liegt in den Worten: „Was sehe ich? Ihr Werk, Conti, oder das Werk meiner Phantasie? — Emilia Galotti!“ (Wiedererkennung, ἀναγνώρισις im Bilde). — Das ganze Motiv endlich dient nicht nur als Anlaß zur Charakteristik der Orsina und Emilia, auch nicht nur als zweites Glied in der Reihe: Erinnerung (s. oben Sz. 1), Bild und Wirklichkeit (s. unten Akt II, Sz. 6 und Akt IV, Sz. 3), sondern der Besitz des Bildes facht die Leidenschaft des Prinzen zur lodernden Flamme an und wird nunmehr zu einem treibenden Mittel für ihn, sich in den Besitz des Urbildes zu setzen. Das wird sofort deutlich aus:

Sz. 5 (Ausgang). Monolog des Prinzen (betrachtender Art), in dem jede Zeile gedrängtester Gedankeninhalt ist: die Gegenüberstellung des schöneren Meisterstückes der Natur; das Glück, wenigstens das erste zu besitzen; das leidenschaftliche Verlangen nach dem Besitz des zweiten; die charakterisierende Aufzählung der Beteiligten („ehrliche Mutter, alter Murrkopf, Zauberin“); die — ihm unbewußt — doppelsinnige Wendung: „Was Sie dafür wollen, ... was du willst ... fordere nur! fordert nur!“; er weiß nicht, wie hoch der Preis werden soll; die schließliche Zusammenfassung des Bezauberndsten in ihrer Schönheit. Das Ganze ein Bekenntnis seiner Liebe zur Emilia (Vorbereitung auf Akt III, Sz. 5).

Höhe: Die angeführten Worte: „Was Sie dafür wollen ... fordert nur!“

B. Szeneneinheit.

Der Prinz und Marinelli. Ein sog. Lever im Gegensatz zu den Regierungsgeschäften in Sz. 1 und 8. — Mit dieser Szene beginnt eine neue Handlung; aber der Dichter nimmt zugleich alle wichtigen Punkte der früheren Handlung wieder auf und wiederholt sie in knappster Weise fast in der früheren Folge (immanente Repetition): Erinnerung an den schönen Morgen (Zeit); an die Orsina, ihre Ankunft und ihr Billett, an die wesentlichsten Charakterzüge derselben. („Mit dem lustigsten Wesen sagte sie die melancholischsten Dinge und wiederum die lächerlichsten Possen mit der allertraurigsten Miene. Sie hat zu den Büchern ihre Zuflucht genommen, und ich fürchte, die werden ihr den Rest geben, ... sowie sie ihrem Verstande auch den ersten Stoß gegeben.“ „Die tolle Orsina“ nennt sie der Prinz, „eine Närrin“ Marinelli, aber auch ein „gefoltertes Herz“. Wiederholte Vorbereitung auf das Motiv in Akt IV, Sz. 6 Schluß; Wiederholung der Wiedererkennung der Emilia im Bilde S. 13); Weiterführung der Charakteristik derselben, deren Vorzüge auch durch den Spott Marinellis („ein wenig Larve mit vielem Prunke von Tugend und Gefühl und Witz“) hindurchleuchten; des Prinzen Geständnis, daß er die Emilia liebe („Nun ja, ich liebe sie, ich bete sie an; mögt ihr es doch wissen“). Dieselbe Zweiteilung wie in Sz. 4: Beschäftigung 1. mit der Orsina; 2. mit der Emilia.

Dazu nun fügt der Dichter in planvollster Anknüpfung und Verknüpfung folgende neue Elemente: die Hinweisung auf die Vermählung des Prinzen mit der Prinzessin von Massa; Nachricht der noch an diesem

Tage bevorstehenden Vermählung des Grafen Appiani mit der Emilia; vorläufige Charakteristik des Grafen („ein sehr würdiger, junger Mann, ein schöner Mann, ein reicher Mann, ein Mann voller Ehre"); Charakteristik der elenden höfischen Zustände, in welchem die Verbindung des Grafen mit der Tochter des Obersten als ein Mißbündnis gilt, welches jenem „von nun an den Zirkel der ersten Häuser verschließen werde"; vor allem Einführung und sofort auch handelndes Eingreifen des Kammerherrn Marinelli und Charakteristik desselben durch sein Tun; sein gespanntes Verhältnis zum Grafen Appiani, seine Freundschaft mit dem Prinzen.

So setzt sich durch stetiges Wiederanknüpfen des Neuen an das Alte und durch kristallisiereudes Zusammenschließen früherer und neuer Momente ein organisches Gefüge zusammen von der Geschlossenheit eines Quaderbaues (eine *σύστασις τῶν πραγματων* im kleinen; vgl. Aristot. Poet. K. 7). Und so baut sich auch in uns selbst die dargebotene Vorstellungswelt als eine festgeschlossene und doch äußerst durchsichtige und darum auch leicht und fest haftende auf. (Lessings eigentümliche Kunst des Aufbaues der dramatischen Handlung, vorzugsweise geeignet, auch den Schüler in das Verständnis einer dramatischen Handlung einzuführen.)

Höhepunkte: 1. die Mitteilung von der bevorstehenden Vermählung der Emilia; sie gibt zur Bewegung der folgenden Handlung den eigentlichen Impuls (das sog. erregende Moment der Handlung. G. Freytag"). — 2. in dieser Mitteilung ist wiederum eine Höhe das letzte „eben die" in seiner Beziehung auf das Porträt der Emilia; es bringt dem Prinzen die Gewißheit, daß die von ihm geliebte Emilia noch heute Gattin eines anderen werden wird. — 3. das Geständnis des Prinzen: „Nun ja, ich liebe sie, ich bete sie an" (S. 14). — 4. die Worte: „Erst heute soll es geschehen. Und nur geschehenen Dingen ist nicht zu raten." — „Wollen Sie mir freie Hand lassen, Prinz? Wollen Sie alles genehmigen, was ich tue?"

Einzelnes. „Hier liegt auch schon ihr guter Morgen ... Ich bin gar nicht neugierig darauf." Tragische Verblendung. Wiederum wird hart neben die Verschlingung des Gewebes das Mittel der Auflösung gelegt. Vgl. oben S. 41 und den ähnlichen Hergang und das Wort des Archias in der Geschichte der Verschwörung des Pelopidas: *εἰς αὔριον τὰ σπουδαῖα*, Plut. Pelop. c. 10. In crastinum differo res severas, Corn. Nepos Pelop. c. 3. Ein ähnlicher Vorgang im Jul. Cäsar von Shakespeare III, 1. Cäsar der Bittschrift des Artemidorus gegenüber. — „In gutem Ernst zu lieben" (S. 11). Ein unverfängliches Zeugnis aus dem Munde Marinellis, daß die Gräfin Orsina den Prinzen aufrichtig geliebt hat. So wird die Umwandlung ihrer Liebe in Haß psychologisch verständlicher. — „Mein Herz wird das Opfer eines elenden Staatsinteresses" (S. 11). „Mit eueren ersten Häusern! in welchen das Zeremoniell, der Zwang, die Langeweile und nicht selten die Dürftigkeit herrscht" (S. 13). Äußerungen des Prinzen, welche ebenso

wie seine anerkennende Charakteristik des Grafen Appiani von neuem beweisen, daß er keine durchaus unedle Natur ist. — „Ich hätte sehr gewünscht, ihn (Appiani) mir verbinden zu können. Ich werde noch darauf denken" (S. 12). Unbewußte tragische Ironie. — Das stichische Wortgefecht mit dem viermaligen: „eben die" wird zu einer Folge wohlgezielter Dolchstöße (Prinz: „stoß mir den Dolch ins Herz!"), die Marinelli seiner Überlegenheit sich bewußt gegen den Prinzen, sein Opfer, das er in seine Gewalt zu bekommen wünscht, in diabolischer Berechnung führt. — „O, ein Fürst hat keinen Freund! kann keinen Freund haben!" (S. 14 vgl. mit dem Schluß der ganzen Tragödie). Das Thema der Freundschaft (s. oben S. 23) erweitert zum Thema der Fürstenfreundschaft. Ähnlich der Graf Aspermonte in Leisewitz' Julius von Tarent IV, 2: „Ich will es ihnen zeigen, daß ein Fürst Freunde haben kann." Das Thema Fürstenfreundschaft mit dem Thema Fürstenideal verknüpft bei Schiller im Don Carlos.

Grundstriche zur Charakteristik Marinellis. Sie ergeben sich aus einem Rückblick auf sein Verhalten. Die Verabschiedung der Orsina ist ihm, dem Vertrauten des Prinzen in seinen Liebeshändeln, bekannt; er fühlt auch instinktiv den Grund davon, das Erwachen einer neuen Leidenschaft, sondiert vorsichtig tastend den Prinzen, erlangt für sich die Gewißheit, daß Emilia G. die neue Geliebte ist, kann insofern mit einem gewissen Recht den Schwur tun, nicht das geringste von diesem neuen Verhältnis gewußt zu haben (so sehr ihm sonst auch ein verlogener Eidschwur zuzutrauen wäre), hält den von seiner Leidenschaft geblendeten Prinzen, der sich selbst „einen Raub der Wellen" nennt und nach Rettung ruft (S. 15), sicher in seiner Hand und hat diejenige volle Herrschaft über ihn gewonnen, welche das eigentliche Ziel seiner „Freundschaft" bildet. Hofmännische Glätte, herzlose Kälte, frivole und gemeine Gesinnung, aber geistige Überlegenheit, berechnende Klugheit und entschlossener Wille, welchen Schwierigkeiten nicht zurückschrecken, sondern nur reizen, steigern und zu verwegenen Taten treiben, endlich eine imponierende Anschlägigkeit, welche alle gegebenen Umstände seinen Zwecken dienstbar zu machen weiß; alles in allem: Anlage zu einer Erscheinung der Erhabenheit des bösen Willens.

Ergebnisse. Grundlegung zur folgenden dramatischen Bewegung (Aktion). Auf der einen Seite eine fast vollendete Tatsache (die Vermählung Emilias mit dem Grafen Appiani), auf der anderen der entschlossene Wille, sie noch im letzten Augenblick zu vereiteln, und sofortiges Eintreten in eine verwegene Gegenhandlung. Der Nebenbuhler Appiani soll zunächst nur räumlich entfernt (seine diplomatische Abordnung nach Massa), der Prinz räumlich dem Schauplatz der Entscheidung nahe gebracht werden (seine Fahrt nach seinem Lustschloß Dosalo auf dem Wege von Guastalla nach Sabionetta), für alle Fälle, vor allem für den, daß Appiani in die ihm gestellte Falle nicht gehen (S. 15) und dadurch zu weiteren Maßnahmen nötigen sollte. Der Prinz, dem

Marinelli sich willenlos ergebend, läßt ihm völlig freie Hand („Wollen Sie mir freie Hand lassen, Prinz? wollen Sie alles genehmigen, was ich tue? — „Alles, Marinelli, alles, was diesen Streich abwenden kann!"). Passive Mitschuld auf seiten des Prinzen. Also: eine sich vollziehende Tatsache und eine sich unsichtbar vorbereitende gewaltsame Gegenhandlung. Gegensatz der Personen: Appiani und Marinelli (und dessen Willen untertan der Prinz); in der Mitte das noch ahnungslose Opfer Emilia.

C. Szeneneinheit. (Sz. 7.)

Monolog des Prinzen (betrachtender und dramatischer Art). Selbstanklage seiner bisherigen Untätigkeit, über die „bei einem Haare alles verloren gewesen sei"; launenhaftes, selbsttätiges Eingreifen, welches die Pläne Marinellis durchkreuzen und nun wirklich alles verloren machen soll. Wiederum (vgl. S. 46) legt sich unmittelbar neben die sich zusammenziehende Verwickelung die Vorbereitung zu einer unbeabsichtigten und verhängnisvollen Lösung: der eine Gang in das Dominikanerkloster, Emilia dort zu sehen.

Wiederum engste Verknüpfung mit der voraufliegenden Handlung (das „Sogleich, sogleich" im Anfang dieser Szene ist Wiederaufnahme des zwiefachen „sogleich" Marinellis und des Prinzen am Schluß von Sz. 6), sowie mit der nächstfolgenden (Erinnerung an die noch zu erledigenden Regierungsgeschäfte und fliegende Hast, sich ihrer zu entledigen).

Die Ausgangsszene. (Sz. 8.)

Regierungsgeschäfte. Zur Charakteristik der Leichtfertigkeit des Prinzen, eines Stimmungsmenschen, der hier aus launischen Bedenken vorenthält, was ebenso launisch kurz zuvor bereits gewährt war (das Gesuch der Bruneschi), und dort unbedenklich und unbesehen ein Todesurteil zu vollziehen sich anschickt, also mit einem Menschenleben willenlos ein frevles Spiel treibt („Wie Sie wollen." — „Nicht, wie ich will, gnädiger Herr!" „Recht gern usw."); eine vorbereitende Hinweisung auf das folgende grause Spiel mit einem Menschenleben (demjenigen Appianis), welches noch erschütternder ein zweites fordern soll (das der Emilia).

Rota, eine Charakterfigur; sein Urteil über des Prinzen Handlungsweise wird zur einschneidendsten Verurteilung seines Mißregiments, aus der man etwas von dem grollenden Gewitter einer Revolution heraushört, das zum Schluß des ganzen Dramas sich noch einmal und stärker wiederholt.

Die fliegende Hast, welche die Erwägungen und das Tun seit dem Ausgang von Sz. 6 kennzeichnet („Ich bin eilig"), setzt unsere Erwartung in Bewegung und steigert sie, aber weckt auch Mitleid und Furcht bei dem Gedanken an das ausersehene Opfer und seine Gefährdung durch die sich vorbereitende planvolle Fügung der Begebenheiten (*σύστασις τῶν πραγμάτων*, Aristot.); ihre allgemeinste Gliederung s. oben I, 6 S. 41.

II. Die Haupthandlung.

Das Ziel der Haupthandlung ist der Zusammenstoß der unsichtbar nebenhergehenden Handlungen (Gegenhandlung Marinellis, B; selbständige Einmischung des Prinzen, C; Einschreiten der Orsina, D) mit der zunächstliegenden (Vorbereitung der Vermählung der Emilia, A) (s. oben S. 42) und die gegenseitige Kreuzung und Verschlingung aller dieser Handlungen. Die Einsicht in die Gliederung dieser gesamten Haupthandlung wird erst am Schluß der ganzen Betrachtung gewonnen werden können. Wir durchmustern zunächst die einzelnen Aufzüge.

II. Aufzug.

Vorblick auf den allgemeinen Bau und die Gliederung desselben. Einheit des Ortes: ein Saal in dem Hause der Galotti; doch weist der Verlauf der ganzen Handlung auf einen anderen Schauplatz für die eigentliche Entscheidung hin. — Drei Szenengruppen: I. Sz. 1—5; II. Sz. 6—8; III. Sz. 9—11. Gruppe I: Handlung A und Hineinleuchten der Gegenhandlung B (Marinellis) wie ein Wetterleuchten. Gruppe II: Handlung A und Hineinleuchten der Gegenhandlung C (des Prinzen) wie ein Wetterleuchten. Gruppe III: Handlung A und unmittelbares Hineintreten der Gegenhandlung B (Marinellis). Mithin sind Gr. I und II Vorbereitung zur Höhe in Gr. III.

Allgemeine Lage (Situation) für die Handlung A in allen drei Gruppen: das Stillglück eines Hauses am Morgen des Hochzeitstages der einzigen Tochter; darüber breiten sich immer dunkler die Schatten eines unsichtbaren Verhängnisses, die auf den Gegensatz am Ende der Tragödie (die jähe Vernichtung dieses Glückes) vorbereiten.

I. Szenengruppe. (Sz. 1—5.)

Gliederung: Sz. 1. Sz. 5.

Sz. 3.

Sz. 2. Sz. 4.

d. h. Sz. 1 und 5 Eingangs- und Ausgangsszene; Sz. 3 Hauptszene (Höhe, das freche Eindringen Angelos, des gedungenen Helfershelfers Marinellis in den Frieden des Hauses der Galotti); Sz. 2 und 4 Nebenszenen (deutliches Vorgefühl von den kommenden Ereignissen, und dennoch kurzsichtiges Übersehen der erkannten Gefahr, Odoardo; oder verblendetes Sichhineintäuschen in falsche Sicherheit, Claudia).

Inhalt der Handlung A (s. oben) ist im großen und ganzen: der unerwartete, kurze, eilige, fast hastige Besuch Odoardos. Die Bedeutung dieses Besuches. Er ist zunächst eine Überraschung und ein Zeugnis sehr natürlicher Ungeduld und freudiger Erregung an einem für die Familie so bedeutsamen Tage. Soll er indessen nur eine Überraschung sein? Diese Frage des Dichters an uns können wir aus den Worten der Claudia zu Anfang von Sz. 2 („wenn anders es nur eine Überraschung sein soll") herauslesen. Er soll uns noch einmal das

Vollglück der Familie Galotti vorführen, ehe es so grausam und grausig zerstört wird. Er soll uns persönlich mit Odoardo und neuen Zügen in dem Charakterbilde Odoardos bekannt machen, damit wir sein Verhalten am Schluß der Tragödie besser verstehen (davon s. unten). Sodann dient der Besuch dem Zwecke des Dichters, wieder einmal (s. oben S. 47) hart neben die Verschlingung des Knotens das Mittel der Lösung zu legen. Er hört mit Besorgnis von dem Gange, den Emilia „ganz allein in die Messe" unternommen habe: „ein Schritt ist genug zu einem Fehltritt!" . . . „Sie sollte nicht allein gegangen sein"; der bloße Gedanke, daß der Prinz, der Wollüstling, seiner Tochter in der bedenklichen Gesellschaft bei dem Kanzler Grimaldi besondere Aufmerksamkeiten erwiesen und vielleicht ein Auge auf sie geworfen habe, setzt ihn in Wut (Sz. 4, Schluß); er sieht die Tochter gefährdet; aber die Gefahr ist ja mit dem heutigen Tage vorüber (?), auch muß er bei dem Grafen Appiani noch einsprechen; er will bleiben; aber Emilia bleibt ihm zu lange aus; er würde dennoch bleiben; aber er bleibt nicht — aus ritterlicher Höflichkeit, um der Gattin an dem heutigen Tage nichts Unangenehmes zu sagen. Wer wollte ihn anklagen? wer findet sein Verhalten nicht ganz natürlich und erklärlich? — und doch: o, daß er nur wenige Augenblicke geblieben wäre! „Er wollte mich nicht erwarten", lautet später zweimal (Sz. 6, S. 24 und Sz. 7, S. 26) die Klage der Emilia, wie eine leise Anklage für den Vater. O, daß er sie erwartet hätte; er würde, wenn er sie nach ihrer Rückkehr aus der Messe getroffen hätte, ihr nahe geblieben sein und hätte nicht nötig gehabt, ihr so verhängnisvoll nahe zu bleiben am Schluß (vgl. IV, 8 Ende). Leise Schuld Odoardos, damit auch er nicht ganz schuldlos bleibe, aber zugleich unlösliche Verschlingung dieser geringfügigen Schuld mit seinem Recht, so zu handeln. — Höhepunkt in Sz. 2: „Ein Schritt ist genug zu einem Fehltritt"; in Sz. 4: „O Claudia, Claudia, eitle, törichte Mutter."

Einzelnes zu Sz. 1 und 2. Odoardo und Claudia. „Sie ist in der Messe." Unmittelbare Anknüpfung an die Handlung I, 7, und Verknüpfung der Handlungen A und C. — „Ich habe heute mehr als jeden anderen Tag Gnade von oben zu erflehen." Begründung der Notwendigkeit des doch so verhängnisvollen Ganges. Noch ahnt sie auch nicht, wie bedeutungsvoll dies Wort für sie werden soll. — Alle Besuche sollen für heute verbeten und von Pirro zurückgehalten werden; aber schon ist der Verräter im Hause, und unmittelbar nach dem Befehl der Claudia bricht der frechste Besuch herein (Angelo).

Sz. 3. Hineinragen der Gegenhandlung (B) Marinellis. — Pirro und Angelo. Ein Seitenstück zu dem Paar: Prinz und Marinelli. Pirro als ein Mitschuldiger früherer Verbrechen in den Händen Angelos, wie der Prinz nach und nach in die Mitschuld und Abhängigkeit Marinellis hineingezogen wird. Vgl. den Ausruf Pirros am Schluß dieser Szene und den des Prinzen am Schluß der ganzen Tragödie. — Ein gewaltsamer Anschlag Marinellis wird (in Ausführung der Ankündigung

I, 6 Schluß) vorbereitet für den Fall, daß der Versuch, Appiani auf diplomatischem Wege zu entfernen, mißlingen sollte; die Netze Marinellis. Zweiteilung der Handlung B (in den Gegenanstalten Marinellis). Vorbereitung einer unsichtbaren Handlung. — Die Motivierung der Handlung ist außerordentlich natürlich: Pirro noch, Angelo einst im Dienste Galottis; der Anlaß zum Besuche Angelos sehr ungezwungen (die Berichtigung einer früheren Schuld bei Pirro); ebenso die Auskundschaftung, nachdem Pirros Argwohn, es gelte dem alten Galotti, zurückgewiesen war; schließlich Hohn für den „Gewissenhaften" und Drohung, die den Pirro vollends zum Gefangenen Angelos macht. Zugleich wird die Auskundschaftung zu einem Mittel, uns die wesentlichsten Einzelzüge des folgenden entscheidenden Ereignisses, des Überfalles, anschaulich vorzuführen. Der ganze Verlauf ein Anschwellen von unscheinbaren Anfängen zur beängstigenden Höhe am Schluß. — Angelo, der im Solde Marinellis arbeitende Bravo, „ein Ausbund von Verwegenheit, Behendigkeit, Gaunerhumor und Gaunerehre" (E. Schmidt a. a. O. S. 198) (Typischer Charakter). — Die Aufforderung des Banditen an Angelo: „Reite doch, reite! und kehre dich an nichts" wird zugleich zur Vorbereitung einer künftigen Handlung; denn die prompte Befolgung dieser Aufforderung ermöglicht die frühzeitige Benachrichtigung Odoardos von dem Unfall und damit sein Erscheinen auf Dosalo, sowie das verhängnisvolle Zusammentreffen mit Orsina. (Heidemann a. a. O. S. 17.)

Sz. 4 und 5. Odoardo und Claudia. Die Berechtigung der Besorgnis Odoardos und die Sicherheit der verblendeten Claudia treten nun um so schärfer heraus, je deutlicher die voraufgehende Szene die Gefährdung der Emilia uns vor Augen gestellt hatte. — Sehr geschickte Motivierung der geistigen Handlung: Od. besorgt, daß Appiani durch die Verbindung mit der Tochter eines Mannes, den der Prinz hasse, es vollends mit diesem verderben werde. Diese Besorgnis beeifert sich Claudia zu zerstreuen und muß sie durch ihre Mitteilungen nur auf das höchste steigern. — Weitere Beiträge zur Charakteristik 1. Appianis; alles entzückt den Od. an diesem würdigen, jungen Manne, vor allem auch sein Sinn für häusliches Stillglück, dessen schon Marinelli I, 6, S. 13 mit Hohn gedacht hatte, und das ihm nun so grausam entrissen werden soll; sodann sein Unabhängigkeitsgefühl; er will, wie Od. selbst, kein Fürstendiener sein; vgl. die spätere Ausführung eines solchen Charakters durch Schiller im Posa; Lessing wagt die republikanische Gesinnung nur anzudeuten; nur ein Dezennium später (Fiesco 1783, Don Carlos 1787) und ein Lustrum vor der französischen Revolution sind diese Ideen schon Gemeingut und eine öffentliche Macht geworden. 2. der Claudia, auf welche umgekehrt der Glanz der fürstlichen Gnade blendend wirkt, die kurzsichtige, vertrauensselige, eitle und törichte Mutter. 3. Odoardos; er ist ein Mann von starkem Unabhängigkeits- und Ehrgefühl, von „rauher Tugend"; fast überängstlich bemüht, auch den leisesten Makel von der Ehre seiner Tochter fern zu halten; und dies-

mal doch nicht ängstlich, nicht argwöhnisch genug; von kurzer Überlegung, rasch, fast hastig zum Handeln (Vorbereitung auf sein Handeln am Schluß der Tragödie). — Doppelsinnige Redewendungen: „So ganz sollen wir sie verlieren, diese einzige, geliebte Tochter?“ (S. 20.) „Hier nur konnte die Liebe zusammenbringen, was füreinander geschaffen war.“ (S. 21.) Auch den Prinzen und Emilia! — Ausdruck tragischer Ironie: „Laß uns nicht weise sein wollen, wo wir nichts als glücklich (??) gewesen.“ (S. 21.) „Kommt glücklich nach!“ — Die Worte (S. 21) „fern von einem Manne und Vater, der euch so herzlich liebt“ werden in unserem Ohr zu einer unbewußten Selbstanklage. Warum ließ der so ängstliche und strenge Tugendhüter die geliebte Tochter in der gefährlichen Luft des Hofes von Guastalla? Gibt sein starkes Unabhängigkeitsgefühl dafür die Erklärung, so wird in dem Ganzen wiederum doch nur jene echt tragische unlösliche Verschlingung von einem Recht und einer Schuld vorgeführt.

II. Szenengruppe. (Sz. 6—8.)

Gliederung: Sz. 6. Einblick in den Beginn der Gegenhandlung des Prinzen (C) und in ihre Wirkung. — Sz. 7 und 8. Bräutliches Zusammensein der Verlobten; aber darüber ein Schatten, den die voraufgehende Handlung hineinwirft und die Schwermut Appianis verstärkt. Die befreienden Mittel (die Absicht der Emilia, dem Grafen Mitteilung von ihrer Begegnung mit dem Prinzen zu machen, sowie die Absicht des Grafen, seine bevorstehende Vermählung dem Prinzen anzuzeigen) bleiben ungenützt. Da wir mit steigender Spannung erwarten, ob die Benutzung dieser Mittel die Gefahr noch in letzter Stunde verscheuchen werde, so enthalten diese Szenen eine Steigerung nicht nur zur voraufgehenden Handlung (Steigerung der Gefahr), sondern auch untereinander.

Das Verständnis dieser Szenengruppe, besonders der 6. Sz. ist bestimmend für das Verständnis der ganzen Tragödie, vor allem auch ihres Ausganges. Umgekehrt werfen spätere Szenen auf diese ein helleres Licht, und so wird zur Erklärung dieser Szenen ein vorläufiger Vorblick auf einzelne Momente der späteren Handlung schon jetzt nötig. Folgende Punkte sind ins Auge zu fassen:

a) Das Verhalten des Prinzen bei der Begegnung mit der Emilia. Der Prinz macht der Emilia in der Kirche während der heiligen Handlung der Messe eine Liebeserklärung (die erste; s. unten zu III, 5), folgt ihr in die Halle, ergreift ihre Hand, redet sie von neuem an mit Schmeicheleien und Beteuerungen und schließt mit einer Bitte um Vergebung (Sz. 6 Bericht der Emilia; vgl. mit III, 3 Bericht des Prinzen).

b) Das Verhalten der Emilia. Die Rücksicht auf die Heiligkeit des Ortes, die Gemeinde in der Kirche und die Vorübergehenden in der Halle machen es vollkommen begreiflich, natürlich und verzeihlich, daß sie diese Erklärung des Prinzen in äußerster Bestürzung und Verwirrung, Scham und Angst, fassungslos und ihrer Sinne nicht mächtig anhört, dann wohl flieht, aber in der Halle ihre Hand ergreifen läßt, ihm standhält und

von neuem anhört.[1]) Sie wähnt sich sodann vom Prinzen bis in das Haus hinein verfolgt und fühlt erst bei der Mutter sich in Sicherheit. Aber was diese, selbst unter dem vollen Eindruck von der äußersten Bestürzung und Furcht der Emilia, schon nach der ersten Erklärung des Prinzen in der Kirche als etwas Natürliches und Selbstverständliches bei ihrer Tochter vorausgesetzt hatte, daß jene ihrer mächtig genug gewesen sein werde, dem Prinzen in Einem Blicke alle die Verachtung zu bezeigen, die er verdient habe, das war nicht geschehen, weder in der Kirche, noch in der Halle. Nicht in sittlicher Entrüstung einer an ihrem Ehrentage tief verletzten Braut weist sie mit Hoheit den frechen Störer ihres Friedens zurück, sondern stumm, niedergeschlagen wie eine Verbrecherin, die ihr Todesurteil hört, steht sie vor ihm da. Anders ist ihr Verhalten später, nach dem Bericht der Claudia (IV, 8): „Sie hält den Prinzen in einer Entfernung; sie spricht mit ihm in einem Tone —." Freilich scheint eben dort auch der Grund eines so verschiedenen Verhaltens angegeben zu sein: „es sei ihre Art, daß sie die Furchtsamste und Entschlossenste ihres Geschlechtes sei, ihrer ersten Eindrücke nie mächtig, aber nach der geringsten Überlegung in alles sich findend, auf alles gefaßt." Aber auch später nach der zweiten langen Erklärung des Prinzen (III, 5), wo es nicht mehr erste Eindrücke sind, die auf sie einstürmen, hat sie keinen Blick der Hoheit und Verachtung für den Prinzen, der es kaum gewagt hatte, ihr wieder unter die Augen zu treten (III, 3 Schluß).

c) Gibt es andere Erklärungsgründe für das Verhalten der Emilia, daß sie, die Verlobte eines anderen, an ihrem Hochzeitstage der frechen Zudringlichkeit gegenüber nicht einmal einen Blick stolzer Zurückweisung und Verachtung hatte, auch wenn es der Fürst war? Eine solche Erklärung ist vorhanden, wenn wir annehmen, „daß es mehr als Unwille und Bestürzung über die Vermessenheit des Prinzen ist, was ihre Seele in eine solche Aufregung setzt."[2]) Des Prinzen bestrickendes Wesen

---

1) Ihre weitere Erzählung: „Er sprach und ich hab' ihm geantwortet; aber, was er sprach, was ich ihm geantwortet; — fällt mir's noch bei, so ist es gut, so will ich es Ihnen sagen, meine Mutter. Jetzt weiß ich von dem allen nichts" befindet sich im Widerspruch mit dem Geständnis des Prinzen III, 3: „Mit allen Schmeicheleien und Beteuerungen konnt' ich ihr auch nicht ein Wort auspressen. Stumm und niedergeschlagen und zitternd stand sie da, wie eine Verbrecherin, die ihr Todesurteil hört." Offenbar enthält der Bericht des Prinzen die Wahrheit, und die Abweichung erklärt sich aus der Verwirrung Emilias.

2) Loebell a. a. O. S. 260; wir folgen in unserer Darlegung diesem, sowie Bulthaupt a. a. O. S. 25, Heidemann a. a. O. S. 9ff., der das Für und Gegen die Annahme einer leisen Neigung der Emilia für den Prinzen noch einmal so eingehend abwägt, daß danach wenigstens nicht mehr behauptet werden sollte, Kuno Fischer a. a. O. habe diese Frage endgültig gegen jene Auffassung entschieden. Für die Ansicht, daß Lessing eine leise aufsteigende Neigung Emilias zum Prinzen andeute, sprechen sich von den oben S. 35 genannten Auslegern noch aus: Hölscher S. 8, Nölting S. 5ff., 15ff.; in gewisser Beschränkung auch Julian Schmidt S. 294 und Erich Schmidt S. 201; außerdem Goethe im Briefwechsel mit Zelter und in Riemers Mitteilungen (Danzel-Guhrauer II, 316); Danzel-Guhrauer selbst a. a. O. Engel, Philosoph für die Welt, Stück XII, Matth.

(s. oben 44) hat auf die Seele des jungen Mädchens einen tiefen Eindruck gemacht; ein Etwas von einer Neigung anderer Art, als die auf achtungsvolle Verehrung gegründete zu dem Grafen Appiani, will in ihrem Gemüt wie eine dunkle Gewalt ihr halb unbewußt emporsteigen; unter dem Banne (θέλγειν) derselben steht sie; sie will sie abwehren, ohne sie doch völlig bemeistern zu können, und der Widerstreit der Empfindungen, daß sie, die Braut eines anderen, mit dem sie vor den Altar zu treten im Begriff ist, jetzt jene geheimnisvolle Macht einer wahren Herzensneigung an sich erfährt, erzeugt in ihr die Ahnung eines unglückseligen Verhängnisses, dem zum Opfer zu fallen sie bestimmt ist.

d) Bestimmte Zeugnisse für unsere Annahme sind: Die Art und Weise, in welcher Emilia von dem Prinzen spricht als von ihm („Ist er mir gar gefolgt! Ist er, meine Mutter? ist er?" — Und da ich mich umwandte, da ich ihn erblickte." — Cl.: „Wen, meine Tochter?" — Em.: „Raten Sie, meine Mutter, raten Sie. — Ich glaubte in die Erde zu sinken; ihn selbst." Cl.: „Wen, ihn selbst?" Em.: „Den Prinzen."); das mehr von Achtung und Verehrung, als von liebender Innigkeit zeugende Verhältnis ihrem Verlobten gegenüber, den sie „Herr Graf", „mein lieber Graf" nennt, von dem sie als dem „Grafen", dem „guten Appiani" spricht, dessen Tod sie später mit größerer Fassung trägt, als sie den Tod eines „Geliebten" getragen haben würde; endlich die Selbstgeständnisse, die sich im Kampf mit der leisen Schuld einer erwachenden Neigung unwillkürlich wie zur Sühne aus ihrer Brust emporringen: „(dem Himmel ist) sündigen wollen, auch sündigen." Cl.: „Das hat meine Emilia nicht wollen!" Em.: „Nein, meine Mutter; so tief ließ mich die Gnade nicht sinken. Aber, daß fremdes Laster uns wider unseren Willen zu Mitschuldigen machen kann!"

Denn auch Emilia soll nicht ohne Schuld untergehen (s. oben S. 50 das über Odoardo Gesagte). Den Satz des Aristoteles: „man muß keinen ganz guten Helden ohne all sein Verschulden in der Tragödie unglücklich

---

Claudius, Wandsbecker Bote, Rötscher, Zyklus dramatischer Charaktere II, 205, Hettner, Literaturgesch. des 18. Jahrh. III, b, 535, Mich. Bernays, Morgenblatt 1864, 13 und 14, M. Carrière, Das Weltalter des Geistes im Aufgang 220, E. G. Roth, besondere Beilagen des Staatsanzeigers f. Württemberg Nr. 14; Borinski, I, S. 175; S. Schott a. a. O, A. W. Ernst, S. 367; L. Volkelt, Ästhetik des Tragischen S. 122 („der Dichter will die Sache zwar so angesehen wissen, daß der beginnende Widerstreit in ihrer Brust die höchste Gefahr für ihre Unschuld bedeute; allein glaublich zu machen, hat er dies nicht vermocht." [?]) — **Dagegen:** von den oben S. 35 genannten Namen: J. Rohleder S. 13 (dem wir einen Teil der Zusammenstellung verdanken), Arnold, Baumgart S. 485ff., Kuno Fischer S. 251ff., Düntzer S. 30ff.; außerdem Stahr, Lessing II, 146, Hebler, Lessingiana, Bern 1877, Strodtmann, Lessing S. 290, Zimmern, Lessings Leben und Werke II, 219, E. Jeep, N. Jahrb. f. klass. Philol. 1889, H. 12, R. Franz, Der Aufbau der Handlung in den klassischen Dramen, Leipzig 1892, S. 312, Zernial, Ztschr. f. deutschen Unterr. 1901, Heft II; Fr. Widder, a. a. O. — Der Unterricht kann an dieser Frage nicht vorübergehen, wird sie aber nur im allgemeinen, wie oben geschehen ist, zu behandeln haben.

werden lassen; denn so was sei gräßlich (Aristotel. Poetik Kap. 13: denn dies ist weder Furcht, noch Mitleid, sondern Abscheu erregend, *οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο, ἀλλὰ μιαρόν ἐστι*) hatte sich Lessing ganz angeeignet. (Hamb. Dramat. St. 82.) „Der Gedanke", sagt er ebendaselbst, „ist an und für sich selbst gräßlich, daß es Menschen geben kann, die ohne all ihr Verschulden unglücklich sind. Die Heiden hätten diesen gräßlichen Gedanken so weit von sich zu entfernen gesucht als möglich; und wir wollten ihn nähren? Wir wollten uns an Schauspielen vergnügen, die ihn bestätigen? Wir, die Religion und Vernunft überzeugt haben sollte, daß er ebenso unrichtig als gotteslästerlich ist?" — So urteilt Lessing, der Kunstrichter, und so handelt er auch als dramatischer Dichter. Wäre die Schuld der Emilia nur die einer augenblicklichen Schwäche und Taktlosigkeit, so würde dem Schauspiel ihres Unterganges immer noch nicht das Gräßliche genommen sein. Anders, wenn jene Verwirrung zugleich die Wirkung einer Neigung ist, die geheimnisvoll in ihrer Seele aufsteigend, sie wie eine dämonische Gewalt ergreift und in den eben bezeichneten inneren Kampf hineinzieht.[1])

Zu dieser Anfangsschuld tritt sodann die neue, daß sie — wieder so erklärlich und doch so verhängnisvoll — der besseren (??) Einsicht der Mutter sich unterwirft, dem Willen der Mutter gegenüber keinen Willen hat und entgegen ihrer ursprünglichen bestimmten Absicht es unterläßt, dem Verlobten von der Begegnung mit dem Prinzen Mitteilung zu machen. Würde sie einem wahrhaft Geliebten eine solche Begegnung haben verschweigen können? Und würde eine Schuld aus kindlichem Gehorsam dem Schauspiel ihres Unterganges die Wirkung des Gräßlichen hinreichend nehmen? Auch hier gewinnt der innere Vorgang in der Emilia ungleich an Bedeutsamkeit und Vertiefung, wenn wir annehmen, daß nicht nur die Unterwerfung unter den Willen der Mutter, sondern auch das Gefühl einer leisen Mitschuld sie zu jenem verhängnisvollen Verschweigen verleitet. Aber in jedem Falle und in jedem Punkte dieser Reihe von Vorgängen ist es dem Dichter gelungen, so meisterhaft die unlösliche Verschlingung einer leisen Schuld mit einem Recht zur Darstellung zu bringen, daß, wie sie selbst sich in gewissem Sinne mitschuldig fühlen konnte und doch wiederum auch nicht strafbar („Was hätte der Vater an mir Strafbares finden können?"), so auch wir behaupten können, sie sei weder schuldig noch unschuldig; sie liebe den Prinzen nicht, d. h. nicht so, daß sie sich der dunklen Neigung mit

---

1) Vgl. Paul Heyses Urteil bei S. Schott, a. a. O.: „Ich habe nie verstanden, wie man noch einen Funken von Teilnahme für die Braut des Grafen Appiani haben könne, wenn sie wenige Stunden nach dem Tode des Bräutigams vor der Macht der Verführung in den Tod flüchtet, ohne diese Macht schon vorher empfunden zu haben. Welch ein moralisches Ungeheuer müßte sie sein, mitten in der frischen Trauer um einen Mann, den sie wirklich geliebt, dem Gedanken Raum geben zu können, daß jemals sein Rival, der sie ihres Lebensglückes beraubt, ihrer Tugend gefährlich werden könnte."

innerer Klarheit überließe, und liebe ihn dennoch, d. h. sie kann sich dem dämonischen Einfluß einer so berückenden Persönlichkeit und einer Liebe, deren Macht sie zum erstenmal an sich erfährt, nicht völlig erwehren. Ihre Schuld ist jedenfalls mehr eine „Gedankenschuld" (Julian Schmidt) und eine Schuld des Unterlassens, als eine des Tuns. Und so findet auf die Emilia Anwendung, was Lessing a. a. O. weiter sagt: „Ein Mensch kann sehr gut sein und doch noch mehr als eine Schwachheit haben, mehr als einen Fehler begehen, wodurch er sich in ein unabsehbares Unglück stürzt, das uns mit Mitleid und Wehmut erfüllt, ohne im geringsten gräßlich zu sein, weil es die natürliche Folge seines Fehlers ist."[1]) Weitere Zeugnisse für unsere Auffassung wird die Betrachtung der folgenden Handlung bringen.

Einzelnes. Zu Sz. 6. Cl.: „Gesegnet sei die Ungeduld deines Vaters, der eben hier war und dich nicht erwarten wollte!" — Em.: „Mein Vater hier? — und wollte mich nicht erwarten?" .... Cl.: „Gott, wenn dein Vater das wüßte." Wir werden fort und fort daran erinnert, wie hart Lösung und Verwickelung nebeneinander lagen (vgl. S. 50). Demselben Zweck dient die folgende Verhandlung, ob es rätlich sei, dem Grafen die Begegnung mitzuteilen oder zu verschweigen. Die Mitteilung würde das folgende Geschick von beiden Verlobten abgewendet haben; sie unterbleibt. Und die Emilia würde das Geständnis zugleich von ihrer leisen Schuld befreit haben; ja sie hat nach dem Adel ihres Gemütes selbst das Bedürfnis, diese leise Schuld zu sühnen. („Aber nicht, meine Mutter? der Graf muß das wissen? Ihm muß ich es sagen? ... Ich dächte doch, ich behielte lieber vor ihm nichts auf dem Herzen.") Sie wird daran verhindert und wird die Sühne so viel später in so erschütternder Weise zu betätigen haben (V, 7). Eine Art von Sühne ihres nicht ganz schuldfreien Verhaltens enthält auch das Geständnis: „Ich hätte mich wohl anders dabei nehmen können und würde mir ebensowenig vergeben haben." Mit den vorhergehenden Worten: („Aha! — auch wird mir wieder ganz leicht") hat sie die Gedankenschuld von sich zu stoßen versucht. — Doppelsinnig in erschütternder Weise und eine Höhe der Szene ist das Wort: „Du entgehst heute mit eins allen Nachstellungen." — In der Reihe: Empfindung, Beteuerung, Wunsch, Vorsatz fehlt nur das letzte entscheidende Glied, das der Zuhörer unwillkürlich ergänzt, die Tat. — Weiterer Beitrag zur Charakteristik der Claudia; sie will sehr klug sein und ist sehr kurzsichtig, in Wahrheit eine „törichte Mutter" (s. Sz. 4). — Zu Sz. 7. Appiani hat sich soeben aus den Armen Odoardos gerissen. Enge Verknüpfung mit der vorauf-

---

1) Daraus erklärt sich uns das Auseinandergehen der Ansichten in der Beurteilung der Emilia; es beweist nur die wunderbare Kunst des Dichters, das Geheimnis aller echt tragischen Wirkung, jene unlösliche Verschlingung von Recht und Schuld zur Anschauung zu bringen. In diesem Sinne nennt Erich Schmidt a. a. O. S. 200 die ganze Frage, ob Emilia den Prinzen liebe oder nicht, eine schiefe.

gehenden Handlung in Sz. 4. Es ist der letzte Abschied; das letzte glückliche Zusammensein auch der übrigen. Rückerinnerung an das erste Zusammensein bei der ersten Begegnung der Verlobten (ganz so wie damals will sich Emilia kleiden), aber auch Hinweisung auf den Ausgang (der Traum der Emilia; „Perlen bedeuten Tränen"; die Rose, die sie in der Katastrophe unter so erschütternden Umständen aus ihrem Haar reißt, und mit der sie sich sterbend vergleicht).

Em.: „Und er (der Vater) wollte mich nicht erwarten!" App.: „Ich urteile, weil ihn seine Emilia für diesen augenblicklichen Besuch zu sehr erschüttert, zu sehr sich seiner ganzen Seele bemächtigt hätte." Doppelsinnig; Appiani weiß nicht, wie wahr er spricht. Neue Erinnerung daran, wie unmittelbar Lösung und Verschlingung zusammenlagen. Dasselbe geschieht gleich darauf, wenn die Claudia, als sie die Rede auf den Besuch Emilias in der Kirche bringt, plötzlich stockt. Da erwarten wir, daß diese Gelegenheit, dem Grafen Mitteilung von der Begegnung mit dem Prinzen zu machen, benutzt werde; dennoch werden wir an der rettenden Enthüllung vorübergeführt, und unwiederbringlich geht der Moment verloren. — Neue Beiträge zur Charakteristik Appianis und zugleich Odoardos (Geistesverwandtschaft beider Männer; ritterliche Naturen, „gut und edel", „Muster aller männlichen Tugend"), aber auch Emilias (kindlich, naiv, eine noch unentfaltete Jungfrau; s. oben S. 39, B 2 und Philotas S. 17; ihre Natürlichkeit — ohne besonderen Schmuck des Haares, in Locken, wie sie die Natur schlug, will sie erscheinen —, die den Appiani entzückt, ist Gegensatz zur Unnatur der damaligen vornehmen und höfischen Welt. Rousseaus Aufforderung zur Rückkehr zur Natur).

Zu Sz. 8. So eben Anflug von Schwermut in der Emilia, hier tiefste Schwermut und Todesahnung des Grafen. Hinweisung auf das Geschick beider, die der Tod erst vereinigen soll. — Der Vorsatz des Grafen, dem Prinzen von seiner Vermählung ein Wort zu sagen, womit er es diesem unmöglich gemacht haben würde, seine Absichten auf die Emilia weiter zu verfolgen, wird im letzten Augenblick vereitelt und so das Mittel der Lösung wiederum hart neben die Verschlingung gelegt. Die frühere Unterlassung dieser Absicht, in den Augen seiner Freunde ein Zeichen der Nichtachtung des Prinzen, ist der Anfang einer leisen Schuld bei dem Grafen; denn auch er soll nicht ganz schuldlos untergehen; aber auch diese Schuld scheint unlöslich verschlungen mit einem Recht, seinem edlen Unabhängigkeitsgefühl. — Wie nahe legt das Aussprechen des Grafen („ich verstehe es nicht") es der Claudia, dies Verständnis ihm zu eröffnen, wäre sie nicht selbst zu kurzsichtig und vertrauensselig.

III. Szenengruppe. (Sz. 9—11.)

Gliederung. Eine Eingangs- und Ausgangsszene, dazwischen eine Hauptszene mit dem unmittelbaren Hereintreten der

Gegenhandlung B (Marinelli) in die Handlung A. Das Ganze ist Weiterführung und Seitenstück zum Schluß von Sz. 2 und zu Sz. 3.

Sz. 10. Pirro, der heute alle Besuche hatte fernhalten sollen (s. o. zu Sz. 2), meldet den gefährlichsten aller Besuche, Marinelli, wie er Angelo sich hatte eindrängen lassen. — Diplomatische Mission Marinellis; seine Rolle zunächst als die eines Diplomaten, sogleich aber übergehend in die eines angeblichen Freundes, sodann in die eines berechnenden, hämisch verletzenden Angreifers. Ihm gegenüber war vornehmste Zurückhaltung, äußerste Klugheit und Kaltblütigkeit die gebotene Waffe. Marinelli verletzt den Grafen in dem empfindlichsten Punkt seines Wesens, in dem stolzen Gefühl seiner Unabhängigkeit („der Befehl des Herrn? ... ich bin der Vasall eines größeren Herrn". — Mar.: „Größer oder kleiner, Herr ist Herr") und in seiner persönlichen Ehre als den Verlobten der Emilia Galotti. („Aus diesem Hause?") Appiani, anfangs noch zurückhaltend und zurückweisend (dreimal wird vom Marinelli der Freund betont und von Appiani immer bestimmter diese Bezeichnung abgelehnt), läßt sich dann außer Fassung bringen („Mein Blut ist in Wallung gekommen" Sz. 11), zu einer persönlichen Beleidigung Marinellis hinreißen („Jawohl, ein ganzer Affe!"), macht denselben zu seinem Todfeinde und nötigt ihn, nachdem er für jetzt dem Grafen entronnen ist, in seiner Feigheit auf Mittel zu sinnen, dem Zweikampf mit Appiani überhoben zu bleiben. Verbindung der Sache des Prinzen mit der persönlichsten Marinellis. Neue leise Schuld Appianis, die mit seinem Recht doch unlöslich verschlungen ist.

Höhe: die Beleidigung Marinellis und die scheinbare Herausforderung durch denselben.

Einzelnes: App.: „Allerdings." Er zeigt sich also einen Augenblick bereit, auf die Mission des Prinzen einzugehen. Das ist psychologisch erklärlich, weil er sich nach dem zu Sz. 8 Gesagten dem Prinzen gegenüber in gewissem Sinne schuldig fühlt. Aber zugleich ist es ein Zeugnis seiner edlen Arglosigkeit und zeigt, wie er dem Spiel Marinellis verfällt, während ein Wort seiner Braut ihn davor hätte bewahren können; eine deutliche Hinweisung auf die Unterlassungsschuld Emilias (s. K. Fischer, S. 231).

Sz. 11. Verhängnisvolle Nachwirkung der Handlung in Sz. 10; denn der Gang zum Prinzen unterbleibt. Die Eile, zu welcher Appiani die Seinigen und seine Leute antreibt, kommt zu spät; sie ist bereits überholt von der Eile, mit der Marinelli seine Vorkehrungen getroffen hat. „Der Graf ist nun den Angelos verfallen" (Erich Schmidt). Das letzte Wort, welches wir aus seinem Munde vernehmen, „Ganz ruhig", wirkt wie tragische Ironie.

Weitere Beiträge zur Charakteristik Marinellis (höfisch, hämisch und giftig; „nur Geduld, Graf, nur Geduld"). Abschluß der Charakteristik Appianis: natürlich, jeder Zoll ein Mann von Selbstgefühl und Ehre und dieselbe tapfer zu wahren entschlossen, in allen

Stücken ein ausgeprägter Gegensatz zu dem Prinzen und zu Marinelli. „Marinelli ein Sklave, er ein Freier; M. feig, er ritterlich; M. besorgt seine Ehrenhändel aus dem Hinterhalt, er mit dem Degen. Der Prinz gaukelt frivol durch das Leben, Appiani wandelt sinnend die gerade Bahn. Der Pr. denkt keinen Gedanken zu Ende, A. grübelt; Der Pr. genießt den Augenblick, A. starrt schwermütig in die Zukunft. Ohne eine Spur rührseliger Weichlichkeit erzwingt dieser sonderbare Hochzeiter, wenn er kurzlebig einen einzigen Akt durchschreitet, unsere Sympathie. Der Tod hat ihn gezeichnet wie der Holzhauer den Stamm." (Erich Schmidt, S. 202.) — Erhabenheit der sittlichen Überlegenheit auf der einen Seite, der geistigen Schlauheit auf der anderen.

Der Kampf hat begonnen, ein Kampf um das hohe sittliche Gut der persönlichen Ehre, der Ehre des Hauses Galotti, der Ehre eines Weibes und um den Besitz dieses Weibes selbst. Gesamteindruck: die eigentümliche Kunst Lessings, eine dramatische Bewegung zu erzeugen durch steten Wechsel von treibenden, d. h. hier dem Untergang entgegentreibenden, und hemmenden, d. h. hier die Rettung anscheinend in sich tragenden Momenten. In der äußeren Handlung liegen Verschlingung und Möglichkeit der Lösung fast in jeder Szene, nicht selten in ein und derselben mehr als einmal hart nebeneinander; dem geht in der inneren psychologischen Handlung zur Seite jene unlösliche Verschlingung von Verschuldung und Recht, welche unsere volle Teilnahme (Mitleid und Besorgnis, d. h. Furcht) unausgesetzt in Tätigkeit und Spannung erhält. — Ausblick in die folgende Handlung: nachdem der erste Anschlag, den Appiani gütlich zu entfernen, fehlgeschlagen ist, tritt der zweite für diesen Fall schon vorgesehene ein, die gewaltsame Beseitigung des Nebenbuhlers des Prinzen, der inzwischen dem Marinelli selbst ein Todfeind und gefährlich geworden ist. Marinelli handelt fortan nicht nur als dienstbereite Kreatur des Prinzen, sondern auch im eigenen Interesse einer feigen Notwehr.

III. Aufzug.

Vorblick in den allgemeinen Bau und die Gliederung desselben. Der Schauplatz ist nunmehr Dosalo, das Lustschloß des Prinzen; darin ist der Fortschritt der Gegenhandlung (B) deutlich ausgesprochen. Die Räuber sind zur Stelle, das Opfer in Empfang zu nehmen. — Leicht lösen sich als besondere Szenengruppen heraus: die Ausgangsszenen 6—8 (Gr. III); ein Kernstück Sz. 3—5 (Gr. II) und die Gruppe der Eingangsszenen 1 und 2 (Gr. I). Gr. I und II führen die Handlung B (Prinz und Marinelli s. o. S. 41) weiter; diese wird nunmehr zur Haupthandlung. Mit Gr. III tritt die Handlung A (Claudia, Odoardo) herein; sie wird nunmehr zur Gegenhandlung. — Die Gruppe I bildet die Exposition zu dem ganzen Aufzug; in Gr. II und zwar in Sz. 5 (Erklärung des Prinzen) liegt die Höhe des ganzen Aufzuges und eine Höhe der ganzen Dichtung. Mit Gr. III

beginnt die Reihe hemmender (retardierender) Momente, die bestimmt sind, in steter Steigerung die Pläne Marinellis zu kreuzen und zu vereiteln (Ankunft der Mutter, der Orsina, des Odoardo).

I. Szenengruppe. Eingangsszenen. (Sz. 1 und 2.)

Marinelli berichtet dem Prinzen über den Ausgang seines ersten Anschlages, den Grafen Appiani auf diplomatischem Wege zu entfernen. Daran schließt sich unmittelbar, als eine unsichtbare Handlung hereinragend, die Ausführung des zweiten Anschlages (die gewaltsame Entführung Emilias); man hört die Schüsse fallen, und Marinelli beschreibt seine Veranstaltungen (Sz. 1). — Angelo erscheint und berichtet Marinelli über den Ausgang des Handstreiches (Sz. 2). Auf die dramatische Bewegung der Vorbereitungen folgt die der Taten; eine fertige Tatsache verhängnisvollster Art liegt vor, die, weil sie nicht ungeschehen gemacht werden kann, unaufhaltsam vorwärts treibt.

Einzelnes. Sz. 1. Die geistige Überlegenheit Marinellis und sein Raffinement treten immer entschiedener heraus (Schauspiel der Erhabenheit des bösen Willens); sie zeigen sich darin, wie er dem Prinzen durch Täuschung (die das wahre Sachverhältnis umkehrende Darstellung von seiner angeblichen Herausforderung Appianis) imponiert und dessen anfängliche unverhohlene Nichtachtung in Achtung zu verwandeln weiß; sodann, wie er denselben von sich abhängig macht durch Hinweisung auf die immer noch bevorstehende Vermählung der Emilia, durch leise Hinweisung auf die selbsttätige Einmischung des Prinzen (Handlung C), endlich durch Deutung der inzwischen sich vollziehenden Tatsache, die sich durch die Schüsse angekündigt hat.

Der Hohn des Prinzen über die Untätigkeit Marinellis („Als ob er etwas getan hätte! ... Wenn Sie das zu machen wüßten, so würden Sie nicht erst lange davon schwatzen") und seine Versicherung, daß er für den Ausgang und selbst für etwaige Unglücksfälle niemanden verantwortlich mache, machen den Prinzen zum Mitschuldigen, wie bereits seine frühere Zustimmung in I, 6. Marinelli faßt ihn bei seinem fürstlichen Wort. („Nur vergessen Sie nicht, Prinz, wessen Sie mich eben versichert. — Ich habe nochmals Ihr Wort." Ein Höhepunkt.)

Sz. 2. Der Ausgang des Überfalles durch eine Art von Teichoskopie vermittelt, die schon in Sz. 1 gegen Ende einsetzt. Verknüpfung der sichtbaren und unsichtbaren Handlung: wie in Sz. 1 der Prinz sich im Bunde, wenn auch zunächst nur des Zulassens, mit dem höfischen Mordgesellen befindet, so hier Marinelli im Bunde mit dem gemeinen Banditen und Mörder selbst, dessen Kunde er ist. — Fortführung der Handlung von II, 3 (Pirro und Angelo). Marinellis Hauptinteresse und wichtigste ungeduldige Frage: ob der Graf tot und er selbst nunmehr vor ihm sicher sei. („Dieser Tod! was gebe ich um die Gewißheit!") (Ein Höhepunkt.) — Der Graf ist nicht ohne tapfere Gegenwehr erlegen und so das Gräßliche in seinem Tode

gemildert. — Marinellis diabolische Natur (er scheint ein Gewissen nicht zu kennen und vermag über den von ihm veranlaßten Mord noch zu witzeln) tritt immer deutlicher heraus.

II. Szenengruppe. Das Kernstück. (Sz. 3—5.)

Das Verhältnis der Szenen ist das einer Steigerung: Ankündigung der Emilia (Sz. 3); sie erscheint zunächst mit Battista, ihrem „Retter", sodann auch Marinelli (Sz. 4) und schließlich der Prinz (Sz. 5).

Sz. 3. Der Prinz, soeben noch voll Hohn über Marinellis Tatenlosigkeit, fällt nun in das andere Extrem der Verzagtheit und zeigt sich als ein schwankendes Rohr, das Marinelli ganz nach seinem Willen bewegen kann. Zunächst muß der Prinz aus der Rolle des Zulassens in die der Mitwirkung übergeführt werden; dazu die Mahnung, nun die Kunst zu gefallen und zu überreden der Emilia gegenüber anzuwenden. Darauf folgt die Erzählung des Prinzen von dem Verhalten der Emilia bei der Begegnung in der Kirche. Das Geständnis seiner Furcht, ihr entgegenzutreten (Regung seines bösen Gewissens) ist die beredteste Verteidigung ihrer Reinheit und ihres Adels, die wir keinen Augenblick vergessen sollen, auch wenn wir von ihrer Schwachheit erfahren haben.

Sz. 4. Unsere Aufmerksamkeit gilt nach den Erörterungen zu II, 6 vor allem dem Verhalten Emilias; sie erwähnt den Grafen weniger oft als die Mutter und nur zweimal, auch nicht anders als in Verbindung mit dieser. („Wo bleibt meine Mutter? wo blieb der Graf?" . . . „Und das hat den Grafen und meine Mutter getroffen.") Daß die Mutter erschossen sein könnte, dem gilt vornehmlich ihre Angst. Würde sie für das Schicksal eines wahrhaft Geliebten, wenn er an solchem Tage unter solchen Umständen von ihrer Seite gerissen wurde, nicht einen angstvolleren Ausdruck des Vermissens und der Klage gehabt haben? Fast klingt es wie eine Verwunderung und Anklage im Munde Marinellis, wenn er sagt: „Sie muß ihn nicht selbst haben stürzen sehen, da sie so fortgeeilt", und dem entspricht die spätere Selbstanklage der Emilia: „Ich sollte nicht hier bleiben; ich sollte ihnen entgegeneilen." Marinelli, äußerlich nur der gewandte, anscheinend teilnehmende Weltmann, beobachtet vor allem die Wirkung seiner Worte, mit denen er die Anwesenheit des Prinzen ankündigt. — Em.: „Der Prinz?" Geistige Wiedererkennung (ἀναγνώρισις). Ein Höhepunkt. So ist sie auf die Ankunft des Prinzen vorbereitet; das dreimalige „er" in der nachfolgenden eifrigen Lobrede Marinellis auf den Prinzen klingt wie eine Antwort auf das „er" im Anfang von II, 6.

Sz. 5. Wiederum gilt unsere Aufmerksamkeit vor allem dem Verhalten der Emilia gegenüber dem Prinzen. Sie ist unentschlossen, ob sie den dargebotenen Arm des Prinzen annehmen soll; dieser verrät sich in den Worten: „Sollten Sie einen Verdacht gegen mich hegen?" und erinnert somit selbst an sein frevles Benehmen an dem Morgen desselben Tages; und doch wirft sie sich ihm zu Füßen, hört eine längere Rede

mit an, die in ihrem Kerne eine deutliche Liebeserklärung birgt (die zweite an demselben Tage) und läßt sich endlich, wenn auch mit Sträuben, von ihm hinwegführen. Und dies nach den Erfahrungen am Morgen in der Kirche und nach der vorwurfsvollen Mahnung der Mutter, sie werde hoffentlich ihrer mächtig genug gewesen sein, ihm in einem Blicke alle die Verachtung zu bezeigen, die er verdient habe. Dies Benehmen der Emilia ist erklärlich, auch verzeihlich bei ihrer namenlosen Verwirrung und unter so außerordentlichen Umständen, aber doch eine unzweifelhafte Schuld (unlösliche Verschlingung von Recht und Schuld), am verständlichsten dann, wenn wir annehmen, daß sie unter dem Banne jener leisen Neigung steht und eben deshalb die Verachtung für den Prinzen nicht hat, die sonst so natürlich hätte sein müssen. Warum nicht schon jetzt etwas wenigstens von dem späteren Verhalten (IV, 8), wo sie den Prinzen so entschieden in gemessener Entfernung zu halten versteht? Ist die Vorstellung von „der Gewalt des unumschränkten Fürsten" wirklich so übermächtig, daß sie von dieser zu seinen Füßen niedergeworfen wird nur als „ein hilfloses verlassenes Weib"?[1]) Später hat sie doch andere Vorstellungen von dem, was Gewalt sei für eine freie Seele (V, 7); und auch jetzt schon ist die Zeit „der ersten Eindrücke" vorüber. Warum verlangt sie nicht nach dem Schutz des Grafen Appiani, der in Abwesenheit des Vaters der Nächstberechtigte dazu war? Warum deutet sie auf diesen nur ganz im allgemeinen hin? („In welchem Zustande werde ich die eine oder den anderen vielleicht treffen?") nicht nur in übergroßer Verwirrung und aus einem gewissen Zartgefühl, sondern auch, weil ihre Seele noch nicht völlig, wie später, von der vorübergehenden Schwachheit genesen ist und noch nicht ganz sich dem Bann entwunden hat, in den sie geschlagen war. (Weitere Zeugnisse für unsere Annahme oben S. 54.)

Die Rede des Prinzen ist ein sogenannter λόγος ἐσχηματισμένος (s. dazu oben zum Philotas S. 33, 2), eine Scheinrede, welche angeblich eine Entschuldigung enthalten soll für sein Verhalten am Morgen, in Wirklichkeit aber eine neue Erklärung seiner Liebe ist. Sie bildet die Höhe in diesem Akt und eine Höhe der ganzen Tragödie.[2]) Die Höhe der Erklärung selbst wiederum liegt in den Worten: „So will ich doch einzig und allein von Ihrem Blick abhängen . . . Zweifeln Sie keinen Augenblick an der unumschränktesten Gewalt, die Sie über mich haben." Er spricht von einem „stummen Vorwurf", wo ein Blick der vollsten Verachtung ihn hätte treffen müssen. Er darf es wagen, zu sagen, sie habe mit „sprachloser Bestürzung" sein Geständnis angehört; denn wenn er auch einlenkend sich selbst verbessert: „oder vielmehr nicht angehört", so hindert das nicht, daß sie jetzt das zweite Geständnis anhört.

---

1) Dietrich a. a. O. S. 9.
2) Auch nach G. Freytag, a. a. O., S. 112.

Dieses Einlenken und Zurücknehmen findet in seiner Rede statt, so oft er aus ihrem Mienenspiel eine Abwehr herausliest oder ihr Beben ihre angstvolle Erregung verrät. Aber immer kehrt er von neuem mit steigender Dringlichkeit zur Versicherung seiner Liebe zurück und darf das wagen, weil er gewahrt, daß sie wohl mit auf- und abwogenden Empfindungen ringend, seine Worte begleitet, aber eine entschiedene Abweisung, geschweige Verachtung für ihn nicht hat. — Die ganze Rede ist ein Meisterstück der Anlage und Durchführung. Eine dreifache Entschuldigung bahnt den Weg zu einem direkten Vorgehen in den Worten: „Zu entschuldigen höchstens." Die kunstvollste Berechnung liegt in den folgenden Sätzen, in denen wir diejenigen Stellen, denen ein Beben oder eine Miene der Abwehr von seiten der Emilia voraufgegangen sein wird, in [ ] setzen.

„Ich hätte Sie mit keinem Geständnisse (!) beunruhigen sollen, [von dem ich keinen Vorteil zu erwarten habe]. Auch ward ich durch die sprachlose Bestürzung, mit der Sie es anhörten (!) [oder vielmehr nicht anhörten], genugsam bestraft. Und könnt' ich schon diesen Zufall, der mir nochmals (!), [ehe alle meine Hoffnung auf ewig verschwindet] mir nochmals (!) das Glück Sie zu sehen und zu sprechen verschafft, könnt' ich schon diesen Zufall für den Wink eines günstigen Glückes (!) erklären, für den wunderbarsten Aufschub (!) [meiner endlichen Verurteilung] erklären, um nochmals (!) [um Gnade flehen zu dürfen]: so will ich doch (!!) [beben Sie nicht, mein Fräulein] einzig und allein von Ihrem Blicke abhangen. (!!) [Kein Wort, kein Seufzer soll Sie beleidigen.] — Nur kränke mich nicht Ihr Mißtrauen. Nur zweifeln Sie keinen Augenblick an der unumschränktesten Gewalt, die Sie über mich haben."[1])

Sie folgt ihm in der Hoffnung, die Ihrigen wiederzusehen, aber warum stumm, und ohne jenes auch nur anzudeuten? So klingt der Schluß: „Kommen Sie, wo Entzückungen auf Sie warten, die Sie mehr billigen", wie ein Siegeslied des Prinzen und wird jedenfalls von Marinelli („das mag heißen, folgen Sie uns nicht") auch so aufgefaßt; denn dieser hat nicht den Eindruck eines völlig verlorenen Spieles, den er hätte haben müssen, und besorgt von der Braut wenig Widerstand. Darin liegt eine deutliche Verurteilung der Emilia. Ihr Verhalten in dieser ganzen Szene ist die Höhe einer Schuld, die zu sühnen ist, und die Emilia, genesen von ihrer Schwäche, selbst zu sühnen auch das brennende Verlangen haben wird. Aber selbst hier bleibt die Schuld aus ihrer Lage völlig erklärlich, verlangt die mildeste Beurteilung und ist bei aller Größe immer noch gering gegen das unverhältnismäßig schwere Geschick, durch welches später diese Schuld gesühnt werden soll. Von der Braut besorgte Marinelli nichts mehr; auch von dem Grafen hofft er, werde er nichts mehr zu besorgen haben; aber von der Mutter! (Überleitung zur nächsten Szenengruppe.)

---

1) Wir finden, daß die bisherigen Ausleger durchweg die Bedeutung dieses λόγος ἐσχηματισμένος viel zu wenig erkannt oder gewürdigt haben.

III. Szenengruppe. (Sz. 6—8.)

Umschlag (Peripetie) nach dem scheinbaren Siege des Prinzen. Eintritt des ersten hemmenden Elements mit der Dazwischenkunft der Mutter und zugleich erstes Stadium in dem folgenden, von Marinelli nun persönlich zu führenden Kampfe: Marinelli und die Mutter. Das Verhältnis wiederum wie in Gr. II: Ankündigung der Mutter; die Mutter und Battista; die Mutter und Marinelli. Sz. 6 und 7 sind Vorbereitung zu dem eigentlichen Kampf in Sz. 8.

Einzelnes. Sz. 6. Einblick in die Kampfesweise des voraufgegangenen Kampfes. Der gemeine Marinelli hat nicht nur Banditen, sondern auch seine Bedienten zu dem Bubenstück gedungen. Es wird sodann die Kampfesweise (Taktik) für den bevorstehenden Kampf durch Marinelli festgestellt; er verachtet seinen Gegner, ja er hofft, die eitle Mutter als „etwas von einer Schwiegermutter des Prinzen" auf seine Seite zu bringen.

Sz. 7. Battista: „der ehrliche Mann" (so nannte ihn auch Emilia in Sz. 4) erweist sich als einen trefflichen Schüler Marinellis; seine witzelnde Äußerung („sie könnte in dem Schoße der Seligkeit nicht aufgehobener sein") zeigt, wie sich unter dem Einfluß der höfischen Vorbilder die sittliche Fäulnis von den oberen Schichten auch bis in die niedersten hineingefressen hat.

Sz. 8. Eine Wiedererkennung. Claudia erkennt Marinelli und durchschaut mit einem Blick, wenn auch noch nicht ganz, die Sachlage. Kämpferstellung beider. Marinelli täuscht sich in der Claudia; diese ist ihm überlegen durch die sittliche Kraft einer tödlich beleidigten Mutter und durch den Mut „einer Löwin, der man die Jungen geraubt". Zweifache Reihe ihrer Beweismittel, Folgerungen und Anklagen, die erste in der Voraussetzung, es habe sich nur um die Beseitigung Appianis durch Marinelli als seinen Feind gehandelt: der Wortwechsel Marinellis am Morgen; das letzte Wort des sterbenden Grafen, die Räuber seien durch Marinelli erkaufte Mörder; — die zweite nach der Eröffnung, daß der Prinz um die Emilia beschäftigt sei: der Beginn des Bubenstückes in der Kirche; Marinelli selbst der Mörder im Dienste fremder Lust; M. ein Abschaum aller Mörder, ein Kuppler (Höhepunkt). Marinelli, kalt und glatt, wird nur einmal mehr bewegt, als er — eine Musik in seinen Ohren — vom „sterbenden" Grafen hört („Sie hören, gnädige Frau, was mir in Ihrer Rede am meisten auffällt"; doppelsinnig); er schlägt einen Angriff zurück, indem er den „Feind" in den „vertrautesten Freund" verwandelt, den beleidigten rechtschaffenen Mann spielt und endlich den „Prinzen" vorschiebt, um zu beobachten, welche Wirkung dieser Name auf die „törichte Mutter" ausübe.

Gesamteindruck: die moralische Bloßstellung des entlarvten Marinelli. Da sie aber unter vier Augen stattfindet, so hat sie eine Wirkung nur insofern, als dieser nun der eigenen Selbsterhaltung wegen zum äußersten

getrieben wird. Die Handlung C (selbständige Einmischung des Prinzen) und ihre verhängnisvollen Folgen ragen herein. Jene Einmischung vor allem hat die Entdeckung der Täter und die Aufdeckung ihrer Beweggründe herbeigeführt. Grundlegung für die weitere Benutzung dieses Umstandes in IV, 1.

Damit, daß mit dieser Aufdeckung durch die Mutter das Bubenstück zerstört zu sein scheint, der Mund Appianis, der zum Ankläger werden konnte, geschlossen ist, die Claudia ihre Tochter wiedergefunden hat, scheint zunächst die Handlung zu Ende zu sein. Wir würden als das Nächstliegende erwarten müssen, daß Emilia gerettet mit ihrer Mutter heimkehrt, dürfen uns anderseits aber sagen, daß eine nutzlose Hinmordung Appianis unmöglich der Ausgang der Tragödie sein könne. So wird unsere Erwartung nur um so reger, wie es dem Dichter gelingen werde, in den Stillstand der dramatischen Handlung neuen Fluß zu bringen. (Ein gewiß berechneter Kunstgriff Lessings, der am Schluß des IV. Aufzuges und auch in der Minna von Barnhelm wiederkehrt.)

IV. Aufzug.

Vorblick in den allgemeinen Bau und die Gliederung desselben. Zunächst scheinbarer Stillstand der Handlung (B); sodann neue Verwickelung durch die Dazwischenkunft der Orsina und Odoardos. Die Handlung (D) (s. S. 41) tritt wirkend ein; die Gegenhandlung liegt nach der schon früher (S. 59) bezeichneten Umkehrung der Verhältnisse in den Händen Odoardos und wird verstärkt durch das Eingreifen der Orsina. Scheinbare Verwickelung und neue Zerstörung der Intrige Marinellis. Leicht lösen sich als besondere Szenengruppen heraus: Sz. 3—5 Orsinas Eintritt in die Handlung (Gr. II); Sz. 6—8 Odoardos Eintritt in die Handlung (Gr. III) und Sz. 1 und 2 Exposition zu dem ganzen Akt (Gr. I). Die Höhe liegt in Sz. 7. (Wiedererkennung der Orsina durch Odoardo und die Auslieferung des verhängnisvollen Dolches an diesen.)

I. Szenengruppe. (Sz. 1 und 2.)

Der Prinz und Marinelli. Zunächst Verbindung mit der voraufgehenden Handlung. Bericht über die Vorgänge bei dem Wiedersehen von Mutter und Tochter. Die Ohnmacht Emilias wird die Krise zu ihrer Wandlung aus einem zaghaften Mädchen zur gereiften Jungfrau und zu ihrer Genesung von aller Schwachheit und Unklarheit der Empfindungen (Psychologisches Problem). Der Prinz hat deutliche Anklagen aus dem Munde der Mutter hören müssen und dabei zugleich die Kunde vom Tode Appianis vernommen. Er macht Miene, sich über Marinelli, ihn anklagend, zu erheben, findet aber bei diesem die Frechheit herzloser Gemeinheit. Marinelli bewegt sich zunächst noch in höfischen Formen, erinnert den Fürsten an sein fürstliches Wort (s. III, 1) und verteidigt sich im übrigen in erneuter Verkehrung der Wahrheit dadurch,

daß er auf die angebliche Schädigung, die seine Ehre durch Appianis Tod erfahren habe, hinweist, dann aber durch Erinnerung an den Verlust der Emilia den Prinzen von neuem gefüge macht, ihn endlich, als diesen das Verlangen nach dem Besitz der Emilia über seine kleine Gewissensunruhe hinweggehoben hat, auf die wiederholte Aufforderung des Prinzen: „Ich will Rede! Rede will ich!" niederschlägt und in volle Abhängigkeit zurückbringt. Das letzte geschieht durch Vorbehaltung der unzeitigen und verhängnisvollen Einmischung des Prinzen (Handlung C), durch welche jener Marinellis sichere Veranstaltungen verraten habe. Der Triumph M.s liegt in dem Schluß dieses ganzen Zwiegespräches: Pr.: „daß Sie recht haben!" — M.: „daran tue ich freilich sehr unrecht; Sie werden verzeihen, gnädiger Herr" deutlich ausgesprochen. Genaues Seitenstück zum Verhalten beider in III, 1; neue Steigerung der abgefeimten Anschlägigkeit Marinellis, ein Bild steigender Erhabenheit des bösen Willens. Die Meldung der Gräfin Orsina durch Battista und die von dieser drohende Gefahr vereinigt den Prinzen im raschen Umschlage vollends aufs neue mit Marinelli und liefert ihn demselben so bedingungslos aus, daß er sich fast vor ihm demütigt. So gerät die Handlung aus dem scheinbaren Stillstand aufs neue in Bewegung und Fluß.

Einzelnes. Sz. 2. „Selbst die Gnade meines Prinzen, diese unschätzbare, nie zu verscherzende Gnade wollte ich drum geben." Mit dieser schamlosen Lüge entschlüpft dem Marinelli ein wahres Wort; denn die Gnade des Prinzen ist in der Tat der eigentliche und einzige Inhalt seiner Seele und seines Lebens; er ist nur servile Kreatur des Prinzen, der gerade Gegensatz zu Appiani und Odoardo. — „Auch ich erschrecke vor einem kleinen Verbrechen nicht; nur muß es ein kleines, stilles Verbrechen, ein kleines, heilsames Verbrechen sein!" Was von edlen Zügen in dem Prinzen noch vorhanden war, sinkt unter in der Gemeinheit des Umganges mit einem Menschen wie Marinelli.

Sz. 2. So sehr ist die Gräfin Orsina für den Prinzen tot, daß er fragen kann: „Die Gräfin? was für eine Gräfin?" Und doch regt sich in ihm sofort das Gewissen: „Sollte sie wohl auf Kundschaft? Sollte sie wohl schon etwas vernommen haben?" — „Wir haben andere Dinge hier zu tun", ein Zeugnis der Ungeduld des Prinzen, wieder einzutreten in die Intrige. — Er will sie durchaus nicht sprechen und drängt sich nachher so unzeitig ein, sie dennoch und zwar so täppisch zu sprechen, s. Sz. 4. — M.: „Diese anderen Dinge sind getan. Fassen Sie doch Mut! Was noch fehlt, kommt sicherlich von selbst." Aus dem sieghaftesten Gefühl vollster Sicherheit heraus gesprochen und doch ein doppelsinniges Wort von erschütternder tragischer Ironie.

II. Szenengruppe. (Sz. 3—5.)

Dazwischenkunft der Orsina (zweites hemmendes Moment). In dieser Gruppe ist Sz. 4 Zwischenszene (die Einmischung des Prinzen,

vorbereitet am Schluß von Sz. 2); die Sz. 3 und 5 stehen im Verhältnis einer Steigerung und sind ein Seitenstück zu III, 8. Unser ganzes Interesse wendet sich der Orsina zu, deren Charakteristik in dieser und der folgenden Szenengruppe zum Abschluß gebracht wird. Die Schilderung in I, 4 und 6 und die Vorbereitung ihres Eingreifens in I, 1 und 6 hatten bereits unsere Erwartung ungewöhnlich rege gemacht. Ein Seitenstück und Gegensatz zur Emilia, und anscheinend bestimmt, mit dieser in einen Kampf um die Liebe des Prinzen einzutreten, schreitet sie infolge der wunderbaren Verschlingung der Umstände in Wirklichkeit zu ihrer Rettung ein. Sie kommt infolge ihres Briefes (I, 1 und 6), dessen Nichtbeantwortung, zusammengehalten mit des Prinzen Fahrt nach Dosalo, sie als eine Zusage genommen hat, zunächst in einer besonderen Absicht (welcher Art, das wird aus Sz. 7 deutlich), und hat in dieser den Prinzen hierher entboten. Damit erhält die Handlung D (s. oben S. 41) einen neuen, hochbedeutsamen Inhalt. Da sie ferner die Handlung C (das selbständige Vorgehen des Prinzen in der Kirche) durch ihre Kundschafter überwacht hat und auch in die gegenwärtige Handlung so entscheidend eingreift, so verflechten sich in dieser Szene alle früher bezeichneten Gruppen von Handlungen; in ihrer Mitte aber steht Leben (des Prinzen) gegen Leben (der Emilia); die dramatische Bewegung schwillt immer höher an, und so wird diese Szene in Wahrheit zu einem Höhepunkt des ganzen Dramas.

Die Sprache ist von vornherein die Sprache derjenigen äußersten Rücksichtslosigkeit, welche eine Verzweiflung eingibt, die mit dem Leben abgeschlossen hat; sie wird dadurch erklärlich, so unzart und unweiblich sie uns auch im einzelnen zu sein scheint. Daneben laufen Töne eines erschütternden Grames und einer tiefen Schwermut, die aus dem Gefühl verratener Liebe hervorgehen, uns auch zeigen, daß hier kein durchaus unedles Leben zerbrochen wurde, und dem unglücklichen Weibe deshalb unsere Teilnahme erhalten.

Marinelli hat auch diese Gegnerschaft unterschätzt, wie vorher III, 8 die der Claudia. Den Kampf gegen Marinelli führt die Orsina mit der ganzen Überlegenheit einer grenzenlosen Verachtung und eines dämonischen Hasses. Der Kampf selbst, ein geistiger *ἀγών*, vollzieht sich in einer Zweiteilung, wie oben derjenige mit der Claudia III, 8: a. solange die Gräfin von der Anwesenheit der Emilia noch nichts weiß und nur mit ihrem eigenen Schicksal beschäftigt ist (Sz. 3); b. als sie die Tatsache der Anwesenheit der Emilia herausgefragt hat. Vorbereitet wird dieses 2. Stadium schon in Sz. 3 durch die Hinweisung auf die Anwesenheit eines weiblichen Wesens, dessen Kreischen sie gehört habe, und so kehrt die äußerste Höhe dieses Verlaufes zu dem Ausgang zurück. Die Stufen der Entwickelung des geistigen Kampfes werden durch Ausreden Marinellis bezeichnet: der Prinz wolle sie nicht sprechen; er habe den Brief nicht gelesen, nicht aus Verachtung; und finden ihre Höhe in der Aufdeckung, daß hier von einem Zufall zu reden Gotteslästerung sei; es sei offenbar

höhere Bestimmung, wohl gar ein unmittelbares Werk der allmächtigen, allgütigen Vorsehung, wenn sie ihr den Prinzen in die Hände spielte und ihre Absicht, sich blutig an ihm zu rächen, so deutlich fördere. Hinweis auf den göttlichen Willen, als die höchste Erscheinungsform des Erhabenen des Willens, sowie auf die göttliche Gerechtigkeit, die sich des Armes der Orsina und ihres Werkzeuges bedienen wolle.

Der Schluß, das ungeduldige Drängen der Orsina, den Prinzen zu sprechen („Sie sehen, wir sollen uns sprechen, wir müssen uns sprechen"), spannt unsere Erwartung. Dieser gegenüber erscheint die folgende Szene eher als ein hemmendes Motiv; aber nicht das Geschick der Orsina bildet die Haupthandlung, sondern dasjenige der Emilia, und für dieses wird das Eintreten des Prinzen ein verhängnisvoll treibendes Motiv.

Sz. 4. In demselben Augenblick, wo das von der Gräfin so nachdrücklich herbeigeforderte Sprechen des Prinzen auf alle Weise hätte verhindert werden müssen, greift der Prinz, entgegen seiner früheren Absicht (Sz. 2: „ich will sie durchaus nicht sprechen") und den Wink Marinellis zum Schluß von Sz. 2 („Wenn Sie wollen, werden Sie uns hören können") mißverstehend, ein, aber in der täppischsten Weise. Denn mit den Worten: „ich bin nicht allein" verrät er sich und die ganze Sache (zum zweitenmal). Der Prinz in neuer tätiger, nicht nur zulassender Mitwirkung. — Diese allerflüchtigste Bewegung selbst aber ist vielsagender, als es eine lange Zusammenstellung der Orsina mit dem Prinzen je hätte sein können. Die Geliebte ist abgetan und jede Rücksicht auf den Prinzen für sie überflüssig. Das Recht der Rache.

Sz. 5. Die Gräfin sieht sich hinausgeworfen (Prinz: „jetzt halten Sie länger sich nicht auf, ja nicht länger!") und ist wirklich im Begriffe zu gehen („und ich gehe". Dreimal wiederkehrend). Ihr Gehen würde Nichtbefreiung der Emilia bedeuten; so legt der Dichter wiederum Verwickelung und Lösung hart nebeneinander. Um diesen Preis, nämlich daß sie geht, meint Marinelli ihr einen Teil der Wahrheit sagen zu können. Es ist tragische Ironie, daß er, um eine Lüge angegangen, ausnahmsweise etwas Wahrheit sagt, und damit seinem Wesen untreu, sich selbst eine Falle stellt; abgekanzelt wie ein Schulbube von der Orsina, die allein ihm geistig ebenbürtig, und jetzt kraft der Gewalt einer dämonischen Leidenschaft ihm auch überlegen ist, hat er die Leitung der Dinge verloren und führt nun selbst in seiner Blindheit die volle Entdeckung herbei. — Die Nennung des Namens der Emilia Galotti führt zu einer Art von Wiedererkennung. Die steigende Reihe der Frage „Emilia Galotti?" ist Seitenstück der Fragenreihe in I, 6. Die Höhe liegt in dem Schrei furchtbarster Anklage: „Der Prinz ist ein Mörder! des Grafen Appiani Mörder! Den haben nicht Räuber, den haben Helfershelfer des Prinzen, den hat der Prinz umgebracht." — Zum Schluß neue Hinweisung auf die göttliche Vorsehung, deren Absicht das, was Zufall scheine, herbeigeführt habe. So ist auch der Dolch

gegen den Prinzen nicht mehr nötig; morgen will sie es auf dem Markte ausrufen und wird damit den Prinzen moralisch vernichten. (Vorbereitung auf V, 8.)

Einzelnes. „O weh, wie wahr ist es, was ich fürchtete", und „Gräfin, sind Sie ganz von Sinnen?" (in Sz. 5). Anknüpfung an eine frühere Bemerkung in I, 6. Vorbereitung auf die spätere diabolische Verwendung dieses Motivs; es wird der einzige Anhalt, den Marinelli, der Orsina gegenüber geistig fast wehrlos, aufgreift, um im gefährlichsten Moment sich ihrer zu entledigen. — „Mit dieser Emilia Galotti hat der Prinz heute morgen in der Halle bei den Dominikanern ein langes und breites gesprochen ... Das haben meine Kundschafter gesehen. Sie haben auch gehört, was er mit ihr gesprochen." So hat die Furcht der Emilia, durch offene Zurückweisung des Prinzen die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden auf sich zu ziehen, sie nicht vor Mißdeutungen bewahren können. — Orsina, nun wirklich im Begriff zu gehen, wird durch die Dazwischenkunft Odoardos aufgehalten. Verknüpfung dieses dritten hemmenden Momentes mit dem zweiten zur Verstärkung der Gegenhandlung A und zur Erhöhung der dramatischen Bewegung.

III. Szenengruppe. (Sz. 6—8.)

Sz. 6 eine Übergangs- und Eingangsszene; Sz. 7 Hauptszene und Höhe; Sz. 8 Ausgangsszene. — Doppelte Wiedererkennung: des Vaters der Emilia durch die Gräfin Orsina (Sz. 6); der Gräfin Orsina durch Odoardo (Sz. 7). Aufdeckung des ganzen Bubenstückes durch die Gräfin. Auslieferung des Werkzeuges (Dolch) zur Rache. (Höhepunkt und Vorbereitung der Katastrophe.) Hinweisung auf eine innerliche Genesung der Emilia; ihre anscheinende Sicherung vor äußerer Gefahr.

Einzelnes. Sz. 6. Ein Bedienter hat dem Odoardo die Botschaft von der Gefährdung der Seinigen gebracht; es ist Pirro. Verwendung des früheren Motivs in II, 3 „Du reitest vorauf. Reite doch, reite!" (s. oben S. 51). — Mar.: „So gnädig der Prinz sich gegen Ihre Gemahlin und Tochter bezeigt: — es sind Damen — wird darum auch Ihr unvermuteter Anblick ihm gelegen sein?" Bewußte, diabolische, nur dem Odoardo nicht verständliche Ironie. — Marinellis Taktik, die gefährlichen Gegner zu trennen, mißlingt; er ist dem festen und zielbewußten Willen der Orsina gegenüber macht- und ratlos. Die Möglichkeit, seine Anwesenheit zu verlängern, hat er sich selbst abgeschnitten dadurch, daß er dem alten Galotti die Notwendigkeit, ihn zu melden, bewies. So muß er in der bedrohlichsten Lage beide Gegner verlassen und greift in der äußersten Verlegenheit zu dem vom Dichter bereits vorbereiteten Mittel (s. S. 44), die Gräfin dem Odoardo als geistig unzurechnungsfähig zu bezeichnen. Das nächstliegende Mittel, einem Diener zu schellen, damit dieser die Meldung Galottis übernehme, er selbst aber die Gräfin hinausgeleiten könne, findet der sonst so kluge und anschlägige Marinelli in seiner Blindheit diesmal nicht.

Sz. 7. Orsina und Odoardo. Das Unglück „kettet sie aneinander", und zwischen ihnen steht „das unglückliche Kind". Odoardo erscheint der Orsina wie ein „Vater"; diese wird jenem im Verlauf der Unterredung, auch nachdem er erfahren hat, wen er vor sich hat, und daß sie „die Rache des Lasters" vertritt, „zu einer Freundin und Wohltäterin". Wir sollen, ehe wir den Vater als den Mörder der eigenen geliebten Tochter kennen lernen, recht inne werden, daß der, der uns als ein zärtlicher Familienvater bereits bekannt ist (s. II, 3 und 4), auch auf andere den Eindruck väterlicher Güte macht. Aber „Schmerz und Wut" der Orsina gehen auf Odoardo über und bleiben, als die Gräfin scheidet, als ein verhängnisvolles Erbe in ihm zurück. — Die folgende Aufdeckung gleicht einer Reihe von Dolchstößen; Appiani tot; die Tochter schlimmer als tot (?) (Keime zu der später so verhängnisvollen Entschließung Odoardos in der letzten Katastrophe); der Graf durch Meuchelmord um ihretwillen von dem fürstlichen Entführer getötet. Die Rache ist geschürt; es fehlt dem Vater nur die Waffe, und auch diese erhält er. Dabei zugleich Aufdeckung des Entschlusses der Gräfin, mit dem sie hergekommen war, nämlich den Dolch gegen den Prinzen zu zücken, für sich selber aber das Gift zu wählen. Nun drängt sie dem Odoardo den Dolch auf; der Vater soll die Rache übernehmen nicht nur für seine Tochter, sondern auch für sie. Wird Odoardo diesen Weg, den gewaltsamen Tod für den Verführer und dann auch für sich selbst, zu wählen haben, den Weg, den die verschmähte Buhlerin und „die Rache des Lasters" sucht? Sollte er dadurch die eigene Tochter in die Reihe derer stellen, deren Chor die Vision der vom dämonischen Hasse verzehrten Buhlerin zum Schlusse dieser Szene vorführt („wenn wir einmal alle, wir, das ganze Heer der Verlassenen, wir alle" usw.)? Vorbereitung zur Beurteilung der Schlußkatastrophe.

„Der Auftritt ist gespickt mit Sentenzen und Antithesen: „Das unglückliche Kind ist immer das einzige." „Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren." „Schütten Sie nicht Ihren Tropfen Gift in einen Eimer." „Sie wollen mich um den Verstand bringen — und Sie brechen mir das Herz." Aus allen diesen wie in Stein gehauenen Sätzen sprühen die Funken des Affektes. (Erich Schmidt a. a. O. S. 208.) — Abschluß der Charakteristik der Orsina. Grundzug: dämonische Leidenschaft eines in Wut und Schmerz aufgelösten Weibes. „Was Orsina sagt und tut, entsprießt dem üppigen Boden eines tiefen, vernichtenden, mit grausamem Räsonnement in den Eingeweiden wühlenden Schmerzes. Wehmut und Verzweiflung, Liebe und eifersüchtiger Haß, Mitleid und Rachgier, Sinnlichkeit und zersetzendes Grübeln, alles predigt diesen Schmerz einer Verstoßenen. Dieser Schmerz lehrt sie den Hohn, die bohrende Dialektik, die anschwellende Redeflut der Leidenschaft, die elegische Abschweifung, das spitze Epigramm, kurz die ganze Fülle von Tönen, die sie sprungweis anschlägt. Dieser Schmerz macht sie zur Philosophin, zur Sibylle, zur Mänade. Mitten im Reden

preßt sie ihre Hände gegen die fieberheiße Stirn und stöhnt: „Mein Kopf, mein armer Kopf!" Schon schlägt der Wahnsinn düstere Fittiche um dieses stolze Haupt, aber ein halber Wahnsinn voll Klarheit in Einem Gedanken, daß, wenn die Liebe stirbt, die Rache als Trösterin aufsteigt." (E. Schmidt a. a. O. S. 205.)

Sz. 8. Ergänzung zu Sz. 7. Verhör der Gattin mit Verwendung dessen, was Odoardo von der Gräfin Orsina vernommen hat. Diese bleibt Zeugin, um die Wirkung des Giftes beobachten zu können; aber auch, um die Zurückführung der Claudia nach Guastalla möglich zu machen, von der wiederum die Abholung Emilias abhängig wird. — Wiedersehen der Gatten nach dem Idyll II, 2 und 4. Die Begrüßung Odoardos: „Unser Beschützer, unser Retter!" so natürlich in diesem Augenblick, wird zum Ausdruck tragischer Ironie, wenn wir an den Ausgang der Tragödie denken. Die steigende Reihe von Versicherungen der Schuldlosigkeit in den Worten der Claudia („wir sind unschuldig. Ich bin unschuldig, deine Tochter ist unschuldig. Unschuldig, in allem unschuldig!") klingt in unser Ohr wie leise Anklage nach dem Wort: qui s'excuse, s'accuse. — Zugleich letzter Abschied der Mutter von der Tochter („ich trenne mich ungern von dem Kinde") und von dem Gatten vor der grausen Katastrophe („bleibt der Vater nicht in der Nähe?"). Doppelsinnig mit der Wirkung einer tragischen Ironie. Wohl bleibt er ihr allzunahe, nachdem er früher ihr zum Verderben nicht hatte nahe bleiben wollen. Vgl. oben S. 50. — Auskunft über die Emilia; sie hat nach jener Ohnmacht (s. oben S. 65) wie nach einer Krise sich selbst wiedergefunden und damit auch den Takt und die Festigkeit, dem Prinzen so zu begegnen, wie er es verdient. Sie ist in demselben Grade ruhig geworden, in welchem Odoardos Unruhe steigt (s. I, 7 Anf.).

Wiederum wie oben zu Ende von Aufzug III scheint die Tragödie einem ruhigen Ausgang sich zu nähern. Emilia wird abgeholt und von ihrem Vater in das Elternhaus zurückgeleitet werden — diese Entwickelung erwartet Marinelli in V, 1 — und vielleicht nur eine erregte Aussprache des Vaters mit dem Prinzen voraufgehen. Aber wir fühlen anderseits, daß so viel aufgehäufte Gluten der Leidenschaft, von denen diese Szene noch genugsam Zeugnis gibt („noch bin ich nicht wahnwitzig") in Odoardo nicht still verglimmen, daß sie sich vielmehr in irgend einer Weise gegen den Prinzen ergießen werden, daß vor allem aber auch Emilias innere Stellung zu so erschütternden Erlebnissen klargelegt werden muß. So ist man von neuem in Erwartung auf das Kommende gerichtet, die durch den Umstand, daß der Kreis der handelnden Personen sich so gelichtet hat und nur noch die großen Gegner Marinelli und Odoardo, sowie der Prinz und Emilia sich unmittelbar gegenüberstehen, gesteigert wird. So bereitet Odoardos doppelsinniges Schlußwort (tragische Ironie): „Sie werden von mir hören" auf neue Erschütterungen vor.

V. Aufzug.

Vorblick in den allgemeinen Bau und die Gliederung desselben. Eine Eingangs- und Ausgangsszene (Sz. 1 und 8); dazwischen als Kernstück drei Monologe Odoardos (Sz. 2, 4, 6), und mit diesen im Wechsel einer steigenden Reihe das Zusammentreffen Odoardos mit je einer der noch übrigen handelnden Personen; Odoardo und Marinelli Sz. 3; Odoardo und der Prinz Sz. 5; Odoardo und Emilia Sz. 7. Somit haben wir es hier mit Szeneneinheiten, nicht mit Szenengruppen zu tun. Nur Sz. 7 und 8 stehen in dem Verhältnis engerer Zusammengehörigkeit, daß sie zu einer Gruppe zusammengefaßt werden können. — Die Handlungen D und C werden nur noch in ihren Wirkungen fortgeführt; die Bewegung selbst gehört der Handlung A und B an (vgl. oben S. 41). Von neuem hat sich das Verhältnis umgekehrt; die Handlung B (Gegenanstalten Marinellis und des Prinzen) wird, wie ursprünglich, zur Gegenhandlung, bis im letzten Augenblick ein letzter Umschlag stattfindet und Odoardo und Emilia das in jener Gegenhandlung immer dichter gezogene Gewebe durch eine gewaltsame Tat zerreißen. Jene Gegenhandlung wird wieder wie im Anfang des ganzen Dramas zu einer unsichtbaren Handlung in dem Komplott, das zum Schluß von Sz. 1 zwischen Marinelli und dem Prinzen verabredet wird und in Sz. 5 nach Absicht und Wirkung sich offenbart. — In Sz. 5 Anf. ist die Handlung, wie zum Schluß von Aufzug III und IV, scheinbar wieder zu Ende mit dem scheinbaren Zugeständnis des Prinzen an Odoardo, seine Tochter zu bringen, wohin er wolle; sie tritt aber sofort umschlagend in eine neue, der Katastrophe zueilende Bewegung.

Dieser Aufzug bildet das schwierigste Problem der Auslegung. Auf das Verständnis von zwei Punkten kommt es an: die Entschließung der Emilia und die Möglichkeit der Ausführung einer so grausigen Tat durch den Vater nach ihrer psychologischen Begründung zu verstehen. Darauf muß von vornherein die Auslegung ihr Ziel richten.[1])

Eingangsszene. (Sz. 1.)

Marinelli und der Prinz; aber auch Odoardo wird uns vorgeführt. Marinelli erblickt ihn vom Fenster aus und zeigt ihn und sein Tun dem Prinzen. (Erweiterung der Handlung durch den Einblick in eine uns unsichtbare; eine Art von Teichoskopie s. oben S. 60.) Anknüpfung an die voraufgehende Handlung von IV, 8, die bevorstehende Abholung der Emilia, und Verabredung einer neuen Handlung, des Komplottes, zu welchem des Prinzen Sorge, er möchte auf Emilia nun doch verzichten müssen, den ersten Anstoß gibt, und das Marinelli, der nach Entfernung der allein ihm geistig gewachsenen Orsina seine An-

---

1) Aus diesem Grunde und weil die hier dargelegte Auffassung von den sonst aufgestellten mehrfach abweicht, war ein ausführlicheres Eingehen nötig.

schlägigkeit wiedergewonnen hat, in diabolischer Abgefeimtheit ersinnt, und bei dessen Ausführung der Prinz tätig so mit eintritt, daß er selbst eine Rolle übernimmt, und diese nachher auch (Sz. 5) der Verabredung getreu durchführt. Letzter entschiedener Fortschritt in seiner Mitschuld.

Einzelnes. „Ganz einig ist er mit sich noch nicht. Aber um ein Großes ruhiger ist er, — oder scheint er." Ein Zwiespalt inneren Kampfes in steten Versuchen, immer von neuem sich gewaltsam zu innerer Ruhe zu zwingen, bis zuletzt die allzu straff gespannte Sehne schrill zerreißt — dies ist Odoardos Zustand auch in der folgenden Szene. Eine untertänigste Unterwerfung unter Seiner Durchlaucht Gnade, wie Marinelli erwartet, wird das Ende nun nicht sein können, sondern das gerade Gegenteil davon erwarten wir von einem Manne von der selbständigen, stolzen Denkungsart Odoardos: die Empörung nämlich gegen die despotische Willkür, die Bloßstellung ihrer Ohnmacht, ihre Beseitigung für immer. So wird die ironische Annahme Marinellis ihm unbewußter Ausdruck tragischer Ironie. In gleicher Weise wirken die Worte: „Vorwärts! denkt der Sieger: es falle neben ihm Feind oder Freund . . . Weiter als zum Wollen soll er es gewiß nicht bringen." (Höhepunkt.) Er wird es zum äußersten Wollen und auch zur verhängnisvollsten Tat bringen. Darstellung der Erhabenheit des Willens wird das Ziel der Katastrophe sein.

Erster Monolog Odoardos. (Sz. 2.)

Kampf eines starken Willens mit der ihn übermannenden Leidenschaft. („Ich soll noch kälter werden; es ist mein Glück. — Nichts verächtlicher, als ein brausender Jünglingskopf mit grauen Haaren! Ich habe es mir so oft gesagt. Und doch ließ ich mich fortreißen.") Darin liegt der Schlüssel zum Verständnis der folgenden Handlung. Diese leidenschaftliche Aufwallung hat er am Morgen zu bezwingen gesucht und die Gattin auf ihre beunruhigende Nachricht lieber verlassen wollen, um sich an solchem Tage nicht in „Wut" setzen zu lassen. Zum Siedepunkt haben Orsinas Eröffnungen und Rachegedanken seine Leidenschaft („Schmerz und Wut") gebracht; fortan ist das Auf- und Abwogen dieses Widerspieles, der Wechsel zwischen eigener, wie anderer Mahnung zur Ruhe einerseits und neuem Auflodern der Glut anderseits das die Handlung Bestimmende und schließlich auch die Katastrophe Erklärende.

Gewinn seines ersten Bemühens um Fassung ist die Klarheit, daß er die „gekränkte Tugend" seiner Tochter nicht mit „der Rache des Lasters" verknüpfen dürfe (s. oben S. 69), auch die Rache für die Ermordung des geliebten Sohnes einem höheren Richter (Hinweisung auf die göttliche Gerechtigkeit), den Prinzen aber seinen Gewissensbissen überlassen könne. So scheint Odoardo in der Tat beruhigt den Rachegedanken zu entsagen in demselben Augenblick, wo von den Gegnern das neue Komplott zu seinem und seiner Tochter Verderben geschmiedet wird. Wie wird die Entdeckung der teuflischen Krönung des frevelhaften Bubenstückes ihn außer Fassung bringen müssen!

3. Szene.

(Odoardo und Marinelli.) Nur Vorbereitung auf Sz. 5, ist sie an sich von einfachstem Verlauf. Marinelli sichert sich und seinem Genossen eine gewisse Überlegenheit über seinen Gegner durch die Vorhaltung, daß Odoardo die Zuvorkommenheit des Prinzen, der sich, statt ihm eine Audienz zu gewähren, selbst zu ihm bemühte, mit einer Unhöflichkeit erwidert habe. Im übrigen handelt es sich um einen Zusammenstoß von Wille gegen Willen. Odoardo will kraft seines väterlichen Rechtes über die Tochter verfügen („Sie soll nicht mehr nach Guastalla ... Sie soll mit mir ... Sie soll mit mir ... Sie soll, sie muß mit mir." Fünfmalige Wiederholung seines festen väterlichen Willens, der entschiedenste Ausdruck seines väterlichen Rechtes). Diesen Willen des Vaters erkennt Marinelli für die Zukunft an; nur für jetzt setzt er demselben der neu ersonnenen Intrige gemäß seinen Willen und den Willen des Prinzen entgegen. („Nun, fürs erste werden Sie wohl erlauben müssen, daß sie nach Guastalla gebracht wird ... Der Prinz wird es am besten zu beurteilen wissen. Der Prinz entscheide.") Odoardo ist, wie einst Appiani, s. oben S. 57, an dem empfindlichsten Punkte seiner Natur verwundet, dem Unabhängigkeitsgefühl. In seinem Hause wenigstens hat er ein Recht, unabhängig zu sein; die väterliche Gewalt (patria potestas) wird ihm doch niemand verkümmern dürfen!

Zweiter Monolog Odoardos. (Sz. 4.)

Die Glut der Leidenschaft lodert von neuem empor. „Mir vorschreiben, wo sie hin soll? Mir sie vorenthalten — wer will das? Wer darf das? — Der hier alles darf, was er will?" — Nun, so ist der kurzsichtige Wüterich, der sich außerhalb des Gesetzes stellt, vogelfrei; so wird er es mit ihm aufnehmen müssen; damit er ihm seine Freiheit des Willens und das Recht seiner väterlichen Macht beweise. „Komm an! komm an!" —

Aber wiederum, fühlt er, will der Zorn mit dem Verstande davonrennen, und daß er nicht handeln dürfe nur auf das vielleicht nichtige Geplauder einer Hofschranze hin. Wieder kämpft er die Leidenschaft nieder und zwingt sich zur Ruhe. Wohl gerät er bei dem Gedanken, daß eine Antwort auf den Vorwand der Gegner ihm fehlen könne, noch einmal in Wallung, erzwingt sich aber zum zweitenmal die innere Fassung. („Ruhig, alter Knabe, ruhig.") — Wie lange aber wird die Kraft zu solchem Kampf mit der immer aufs neue in teuflischster Weise aufgerührten Leidenschaft noch reichen? Wie oft noch wird er seiner mächtig genug sein, sie niederzuzwingen zur Ruhe? Sollte sie ihm fehlen (die Antwort), sollte sie — dann ist die Ermordung des Prinzen beschlossen und das Werkzeug der Rache nicht umsonst ihm in die Hand gedrückt.

5. Szene.

Odoardo und der Prinz. Marinelli. — Die Szene enthält entsprechend dem Reichtum der hier aufgedeckten inneren Handlung eine reichere Gliederung. Man unterscheidet leicht drei Abschnitte und innerhalb des zweiten wiederum zwei Stufen.

Abschnitt 1 bis zur scheinbaren Anerkennung der vollen väterlichen Macht Odoardos und seiner vollen Freiheit des Willens durch den Prinzen. — Des Prinzen äußerst zuvorkommende Anrede gleicht einer captatio benevolentiae; vgl. das Seitenstück dazu am Schluß derselben Szene. Er selbst will die Emilia im Triumph zurückbringen und dem Odoardo gnädig abnehmen, was sein väterliches Vorrecht ist. Dieser hat auf die captatio benevolentiae eine Antwort gemessenster Höflichkeit und stolzer Bescheidenheit, auf den Versuch einer Einmischung in seine väterlichen Rechte aber eine entschiedene Ablehnung („die väterliche Liebe teilt ihre Sorge nicht gern"). Er bestimmt Emilia für ein Kloster. Des Prinzen Antwort: „dem Vater hat niemand einzureden. Bringen Sie Ihre Tochter, Galotti, wohin Sie wollen" scheint natürlich, ist aber abgekarteter Trug und Falschheit. Noch vermag der arglose Odoardo das Bubenstück nicht zu durchschauen; er gibt sich dem Gefühl der Beruhigung hin; so hätte die Hofschranze, scheint es, wirklich nur geschwatzt.

Abschnitt 2, a. Das Bubenstück enthüllt sich; die angeblichen Anzeigen und Beweisgründe (Indizien und Argumente) zu dem schließlich beliebten Willkürverfahren werden gesammelt. Marinelli erreicht in sich überbietender Anschlägigkeit Schritt für Schritt die äußerste Höhe seiner diabolischen Abgefeimtheit (imponierende Erscheinung der Erhabenheit des bösen Willens). Alle früheren Motive: seine angebliche Freundschaft, ja heiße Liebe zu dem Grafen, das letzte Wort des Sterbenden, „der schreckliche Ton", „diese Stimme", alles wird in frechster Verlogenheit verkehrt und dem jetzigen Zwecke dienstbar gemacht, Emilia aus dem Bereich und Recht der väterlichen Macht in die Gewalt des Prinzen zu bringen. Die äußerste Höhe liegt in der Anspielung, daß ein Nebenbuhler und zwar ein begünstigter den Grafen aus dem Wege habe räumen lassen; eine Anspielung, welche die strafwürdigste Wahrheit und das von den Schuldigen (Marinelli und dem Prinzen) zu fürchtende Gerücht in eine Waffe gegen die Schuldlosen und in eine Falle für Odoardo verwandelt. Und doch tönt für uns selbst aus dieser diabolischen Verleumdung etwas wie eine leise Anklage gegen die Emilia heraus; denn die Möglichkeit eines derartigen Gerüchtes ist die Frucht ihres früheren Verhaltens in der Halle der Kirche. Und hat damals eine leise aufsteigende Neigung für den Prinzen sie eine Zeitlang gebannt und sie die rechte Abwehr, nämlich die Kundgebung offener Verachtung, zu zweien Malen (II, 6 u. III, 5) vergessen lassen, so zeigt sich nun, daß die Begriffe Nichtzurückweisung eines Nebenbuhlers und Begünstigung desselben in einer Reihe liegen. Es folgt

Abschnitt 2, b. Der Aufbau der Forderungen, deren Berechtigung aus den gesammelten angeblichen Beweismitteln hergeleitet wird: „die

schöne Unglückliche ist darüber zu vernehmen" (ein Hauptpunkt, s. zum Schluß von V, 5); sie muß zu diesem Zweck nach Guastalla zurückgebracht, von der Mutter und auch von dem Vater getrennt und in eine besondere Verwahrung gebracht werden; sie soll endlich in die alleranständigste, in des Kanzlers Grimaldi und seiner Gattin, „des edlen Paares" Haus, zu den liebenswürdigen Töchtern desselben und zwar vom Prinzen selbst gebracht worden (Höhepunkt).

Das Verhalten des Prinzen dabei: direkte Beteiligung an der diabolischen Komödie (schließlich selbst ausgesprochen in den Worten, die wie Hohn auf Odoardo und auf uns wirken: „Lieber Galotti, was kann ich mehr tun? Lassen Sie es dabei; ich bitte Sie"); aber in demselben Augenblicke auch plumper und täppischer Selbstverrat und Offenbarung der ganzen Intrige vor den Augen Odoardos, wenn er in dem Wahne, den Kampf siegreich beendet zu haben („dabei bleibt es! dabei bleibt es!") und gleichsam aus seiner Rolle fallend, dem Odoardo die Freiheit des Willens für seine eigene Person zurückgibt („Sie können uns nach Guastalla folgen; Sie können nach Sabionetta zurückkehren, wie Sie wollen. Es wäre lächerlich, Ihnen vorzuschreiben").

Das Verhalten Odoardos: die Skala seiner Empfindungen: anfangs eine gewisse Befriedigung („Nun, mein Herr?"), sodann Erstaunen, Bitterkeit, Ironie und Sarkasmus bis zu dem Zusammenschlagen der ihm gestellten Falle („ein begünstigter Nebenbuhler"). Denn nun wird er wortkarg, bis ihm die Schuppen von den Augen fallen („o ja, ich sehe; ich sehe, was ich sehe; Gott! Gott!"). — Neuer Ansatz der verruchten Beweisführung Marinellis, zu welcher Odoardo selbst den Anlaß zu geben scheint („wer weiß, ob die Gerechtigkeit nicht auch nötig findet, mich zu vernehmen"). Neue Reihe des Erstaunens, der Bitterkeit, des Sarkasmus („o wie fein die Gerechtigkeit ist"), aber in schnellerer Folge bis zu dem raschen Entschluß, den Prinzen zu erdolchen. Scheinbare Wiedergewinnung der Fassung nach dem beschwichtigenden Wort des Prinzen: „Fassen Sie sich, lieber Galotti" (Od. „Das sprach sein Engel"). Letzter Anlauf der schurkischen Büberei und darauf von seiten Odoardos schneidendster Sarkasmus einer Wahnsinnsnähe („wer über gewisse Dinge seinen Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren!") bei dem Blick in den Abgrund, der sich unausweichlich vor ihm und seiner Tochter aufzutun scheint, und in den er „in tiefe Gedanken verloren" hineinschaut.

Folgende Punkte sind es, die vor seinen wirbelnden Sinnen sich fester gestalten: Auch den Vater will man von der Tochter trennen und so das Verfügungsrecht des Vaters über die Tochter zuschanden machen. In das Haus der Grimaldi soll sie gebracht werden. Es gibt etwas, das schlimmer ist, als der Tod; aber es ist besser, zugleich doch auch tot sein (vgl. IV, 7). Die Gerechtigkeit, die feine, der ganzen Schurkerei wird noch eine Gerichtsposse aufführen; und nicht nur die Tochter, auch den Vater wird sie vielleicht nötig finden, gerichtlich zu vernehmen.

— Aus diesen Gedankenfäden spinnt sich nachher der grause Entschluß der Katastrophe zusammen. Was zunächst von kurzer Erwägung durch seine Seele zuckt, ist in strenger Folgerichtigkeit dies: daß er nicht nur die Rache an dem Prinzen, sondern auch die Sicherung der Tochter sucht, und zugleich nach einem Wege, auf dem beides zugleich erreicht werden könne, nicht etwa nur eine Rache an dem Prinzen mit einem grausigen Lose für die Tochter, aber auch nicht nur eine Bergung der Tochter ohne ein Gericht an dem Prinzen; beides wiederum auch so, daß alle jene früher aufgeregten und so berechtigten Empfindungen Befriedigung finden, die auf Wahrung seiner Freiheit, väterlichen Gewalt und Ehre, auf Abwehr der Schande von seiner Tochter, auf Bloßstellung der feinen Gerechtigkeit und auf eine Vernehmung anderer Art, als die durch Marinelli so diabolisch geplante, gerichtet sind. Dazu aber muß er vor allem Gewißheit darüber haben, wie die Tochter selbst zu diesen Fragen steht, ob sie wert sei des von ihm gedachten Opfers, damit der Zorn nicht etwa wieder mit seinem Verstande davonrenne.

Abschnitt 3. Dies ist der Inhalt seines tiefen Sinnens. Äußerlich scheint die Handlung zwar wiederum zu Ende zu gehen nach dem Wunsche des Prinzen und seinen Worten: „Kommen Sie, Marinelli; es wird spät", aber nur für Marinelli und den Prinzen, nicht für Odoardo, und nur für einen Augenblick; denn noch hat der Vater die Tochter nicht gesprochen, und doch muß er sie sprechen („ich muß sie sprechen, gnädiger Herr, ich muß sie sprechen"). Mit der Gewährung dieser Bitte aber treibt die Handlung dem jähen Ende entgegen. So kann er doppelsinnig sagen: „Hier, unter vier Augen, bin ich gleich mit ihr fertig." Und damit ihm volle Gewißheit über die Absichten des Prinzen werde, verrät sich dieser in den beim Abgang gesprochenen Worten: „O, Galotti, wenn Sie mein Freund, mein Führer, mein Vater sein wollten!" — Ist aber irgend etwas dazu angetan, den Entschluß Odoardos zu festigen und zu härten, dann sind es diese Schlußworte (anders die Parallele in den Worten der Orsina IV, 7 Anf.), mit denen der Prinz wiederum, wie jedesmal, so oft er selbständig eingreift (s. oben S. 48 und S. 67), das, was Marinelli gebaut zu haben meint, täppisch zerstört. Denn sie verraten den Wunsch des Prinzen, Odoardo möge „so etwas von einem Schwiegervater" des Prinzen werden (vgl. III, 6). Würde nun selbst die Claudia eine entsprechende Ehre abgelehnt haben, wie muß auch nur die leiseste Zumutung derselben ein Mann wie Odoardo aufnehmen? Zunächst doch wohl mit Hohngelächter.

Dritter Monolog Odoardos. (Sz. 6.)

Demnach beginnt der Monolog mit einer dämonischen Lache der aus Schmerz und Wut geborenen Verzweiflung. Nun ist etwas vom dämonischen Wesen der Orsina über Odoardo selbst gekommen, die dämonische Macht des Wahnsinnes, der seine Sinne zu umnachten droht, eines Wahnsinnes, in den die satanischen Mächte feiger Gegner ihn verstricken wollen, und dessen Ketten abzuschütteln durch eine große be-

freiende Tat er noch die Kraft in sich fühlt. „Das Spiel geht zu Ende. So, oder so!" entweder die grauenvolle Zukunft oder mit dem Dolchstoß der Tod seiner Tochter, aber zugleich auch Rache an dem Prinzen. Aber so gräßlich ist der Gedanke, den Dolch auf die geliebte Tochter zu zücken, daß er sich scheut, denselben, der noch unklar vor seiner Seele steht, zur Klarheit zu bringen. Zur Klarheit gehört aber, daß er weiß, ob sie wert ist dessen, was er für sie tun will („wenn sie doch etwa mit ihm sich verstände"); — und mit dem Vorstellen dieses für uns immer noch im Halbdunkel gelassenen Gedankens (Emilias Ermordung) wächst die Klarheit über das Ungeheuere daran, was sich eben nur denken, nicht tun läßt. Neues Ringen zwischen Entschließung und Verwerfung des Entschlusses im Abscheu vor einer so gräßlichen Tat. Darf ein Mensch sich zum blutigen Richter aufwerfen? „Wer sie unschuldig in diesen Abgrund gestürzt hat, der ziehe sie wieder heraus. Was braucht er *meine* Hand dazu?" Berufung auf den *höheren Richter*, dem er auch diese Sache anheimstellen will, wie früher diejenige des ermordeten Sohnes (s. oben S. 73). (Hinweisung auf die *göttliche Gerechtigkeit.*) — Da erscheint Emilia; darin sieht Odoardo ein *Gottesurteil.* „Er will meine Hand. Er will sie" (vgl. hierzu den Schluß von IV, 3). Hinweisung auf die *höchste Erscheinungsform der Erhabenheit des Willens, die Wirksamkeit des göttlichen Willens.*

Der Ausdruck der Monologe wird, entsprechend der wachsenden Leidenschaftlichkeit, von Stufe zu Stufe immer abgebrochener, zerrissener, zerhackter.

Szene 7 und Ausgangsszene 8.

Sz. 7. *Odoardo und Emilia.* Wird er die Tat vollführen? Die Tat ist wesentlich davon abhängig, in welcher geistigen Verfassung ihm die Tochter entgegentreten wird.

Verhalten der Emilia. Sie ist ruhig im Gegensatz zu dem so leidenschaftlich erregten Vater. Sie hat Ruhe gewonnen in jener inneren Krise nach der Ohnmacht, gemäß der Erzählung der Claudia in IV, 8, „daß sie die Furchtsamste und Entschlossenste ihres Geschlechtes sei, ihrer ersten Eindrücke nie mächtig, aber nach der geringsten Überlegung in alles sich findend, auf alles gefaßt." — Die Elemente dieser Ruhe: es ist die Ruhe eines Menschen, der mit dem Leben abgeschlossen hat, weil er hienieden alles als verloren ansieht („daß *alles* verloren ist; — und daß wir wohl ruhig sein *müssen*, mein Vater!"); es ist ferner die Ruhe der Erhabenheit des sittlichen Willens, die das Verlangen trägt, ja sich sehnt, eine leise Schuld der Vergangenheit zu *sühnen* („und *warum* er tot ist? . . . wenn der Graf tot ist, wenn er *darum* tot ist", d. h. um *meiner* Schwäche, leisen Untreue, Gedankenschuld willen); es ist endlich die Ruhe derjenigen höchsten Erhabenheit des sittlichen Willens, die nach solcher Sühne sich aufrichtet, einen Zwang nicht duldet, am wenigsten denjenigen, der die Ehre gefährden will, die *Ruhe der Erhabenheit*

des sittlichen Willens und der unüberwindlichen sittlichen Freiheit („Ich allein in seinen Händen? ... Ich will doch sehen, wer mich hält, wer mich zwingt, wer der Mensch ist, der einen Menschen zwingen kann ... Was nennen Sie ruhig sein? ... Leiden, was man nicht sollte, dulden, was man nicht dürfte — ... Reißt mich? Bringt mich? will mich reißen, will mich bringen? will? will? Als ob wir, wir keinen Willen hätten, mein Vater!" Fünffache Betonung des Willens in einem Satz). Früher fast mädchenhaft schüchtern und dem Willen der Mutter gegenüber willenlos (II, 6), wächst sie nun heran zum erhabenen Bilde einer willensstarken Heldenjungfrau. Somit geht die Ruhe über in die leidenschaftliche Bewegung sittlicher Erhebung, um von hier aus überzugehen in die Erhabenheit einer großen Tat („mir, mein Vater, mir geben Sie diesen Dolch"), durch welche sie gewillt ist, einem Leben zu entfliehen, das keinen Wert mehr für sie hat (Blick auf die Gegenwart), eine Vergangenheit zu sühnen durch Hingabe für das Leben Appianis (Blick in die Vergangenheit) und vor neuer Versuchung sich zu sichern, über die wir sie jetzt völlig erhaben wissen, deren Möglichkeit sie sich selbst strafend und sühnend nur vorhält in dem brennenden Bewußtsein, das der Rückblick auf die „Gedankenschuld" des heutigen Tages ihr eingibt. — Die Tat wird versucht; aber der Vater entreißt den Dolch ihrer Hand; da greift sie, um seinen Willen herauszufordern und dem ihrigen dienstbar zu machen, sowie die Empfindungen, welche der Blick auf die Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft ihr eingeben, steigernd und überbietend, den Punkt heraus, von dem sie weiß, daß er dem Vater am furchtbarsten ist (die Bedrohung der Ehre seiner Tochter), beruft sich auf das Beispiel der Virginia und erreicht, was sie ersehnt, von der väterlichen Hand.

Das Verhältnis Odoardos. Er ist unruhig in der Erwartung, wie er die Tochter finden werde, prüft ihren Gemütszustand, teilt ihr das satanische Komplott mit dem Ziel des höllischen Gaukelspieles einer gerichtlichen Untersuchung mit, eine Mitteilung, mit welcher er sich selbst die unausweichliche Gefährdung noch einmal vergegenwärtigt, wie anderseits das Wort der Emilia „oder Sie sind nicht mein Vater" ihn an die empfindliche Wunde erinnert, an die Verwandlung seiner väterlichen Macht in Ohnmacht. — Sodann: Hinweisung auf verschiedene Möglichkeiten des Ausganges (Ermordung des einen der Gegner oder beider; Erhabenheit der Unschuld über alle Gewalt; s. S. 81); Verhinderung der Emilia, durch Selbstmord einen Ausgang zu wählen, der Odoardos Rache an dem Prinzen unmöglich gemacht hätte (s. S. 81), bis er gewiß ihres eigenen Todesverlangens und ihrer festen Entschließung, sich selbst den Tod zu geben, gewiß auch ihrer sittlichen Reinheit und Erhabenheit, herausgerissen aus seinem Zögern, und gereizt durch die herausfordernde Hindeutung der Tochter auf die Gefährdung ihrer Ehre, sowie durch die Berufung auf seine väterliche Macht, welche diese Gefährdung zulassen soll, statt sie abzuwehren („wie mein Vater will,

daß ich werden soll!"), ihr Wünschen und Empfinden mit der ihn selbst fort und fort bewegenden Gedankenreihe (s. oben S. 76) und den ihn ganz beherrschenden Empfindungen persönlicher (seine eigene und seiner Tochter Ehre) und allgemeiner Art (Tyrannenhaß) zusammenwachsen läßt und so in überwallender dämonischer Leidenschaft, wie in bewußter Absicht die grausige Tat begeht.

Sz. 8. Dieses unlösliche Zusammengehen von einem Übermanntwerden durch die Leidenschaft und der klaren Verfolgung eines Zieles hat die Ausgangsszene deutlicher zu machen. Sie tut es im Lapidarstil und soweit dem Dichter die Zeitverhältnisse die Aussprache seiner eigentlichen Absicht gestatten. Odoardos Gedankengang muß den Schlüssel geben.

Auf den qualvollen Ausruf der furchtbarsten Selbstanklage unmittelbar nach der Tat: „Gott, was hab' ich getan!" (Sz. 7) folgt jetzt die erschütternde Klage des nach Sühne verlangenden Vaters: „Dein unglücklicher Vater!" Diese Sühne liegt in dem tiefsten Weh, das er fortan als ein Schwert in seiner Seele tragen wird, aber auch in der Verfolgung der sich anknüpfenden Gedankenreihe. Emilien ist „sehr wohl, sehr wohl", antwortet er dem Prinzen. Das Eine, was der Vater wollte, hat er erreicht: Emilia „ist allen Nachstellungen mit eins entgangen" (II, 6), und die Stricke, mit denen man das Opfer in so teuflischer Weise zu knebeln gedachte, sind zerrissen; die Freiheit des sittlichen Willens in ihrer sieghaften Erhabenheit über alle Ränke und jeden unsittlichen Zwang ist dargetan („wo ist der Mensch, der einen Menschen zwingen kann" Sz. 7). Er wehrt dem Versuch der Emilia, noch sterbend die Schuld von ihm zu nehmen, damit er nicht dem irdischen Gericht verfalle. Sie soll mit keiner Unwahrheit aus der Welt gehen; sodann würde eine solche Rettung es ihm unmöglich machen, das andere große Ziel, die Rache an dem Prinzen, zu erreichen.

Diese Rache wird eine überirdische sein; denn das Blut der Ermordeten schreit wider die Mörder um Rache, und vor dem Richter unser aller will er den Prinzen dereinst erwarten. Aber — und das ist eine Hauptsache — auch hienieden schon soll der Prinz der Rache nicht entrinnen. Wohl wäre es für Odoardo leichter, den Stahl wider sich selbst zu kehren und aus einem Leben zu gehen, das nach der so grausen Opferung der Tochter für den „unglücklichen Vater" keinen Wert mehr hat; aber er hat noch eine Aufgabe zu erfüllen. Der Dolch soll Zeuge seines Verbrechens werden; er selbst wird sich in das Gefängnis liefern; er erwartet ein gerichtliches Verfahren und den Prinzen als Richter. Dann wird an Stelle des höllischen Possenspieles einer gerichtlichen Untersuchung mit einer Vernehmung von Tochter und Vater und einem Willkürverfahren, wie es Marinelli und der Prinz geplant hatten, das furchtbar ernste Spiel eines wirklichen gerichtlichen Verfahrens mit Vernehmung und Untersuchung treten, und das

Ganze wahrlich nicht wie eine schale Tragödie abschließen. Denn der Ausgang wird nicht nur die moralische Vernichtung des Prinzen und seiner Kreatur sein, sondern die fernere Unmöglichkeit solcher Willkürherrschaft überhaupt. Der Ausblick auf den Sturz dieser Willkürherrschaft und auf eine Revolution, wie sie einst im Altertum auf die Gewalttat des Appius Claudius und den gewaltsamen Tod der Virginia tatsächlich folgte, ist es, was folgerichtig sich auch hier vor uns auftut. Das wäre eine volle, auch uns befriedigende Rache an dem Prinzen, und der Tod der Emilia bedeutet dann mehr, als Bewahrung ihrer Ehre, als Behauptung der väterlichen Gewalt, die jene so schnöde hatten vernichten wollen, als ein Schauspiel gesteigerter Erhabenheit des sittlichen Willens und der sittlichen Freiheit, zu welchem Vater und Tochter sich vereinigten, nämlich zugleich den Opfertod für das Vaterland. Und wenn das Gericht über den Prinzen Odoardo selbst als den Mörder seiner Tochter in den Untergang mit hineinzieht, so wird er seine grausige Tat sühnen, aber doch so, daß auch er den Tod stirbt für das Vaterland.[1]) Der Dichter konnte nach Lage der damaligen höfischen und politischen Verhältnisse nicht deutlicher werden[2]); er muß, die Ergänzung zwischen den Zeilen zu lesen, dem Zuschauer überlassen. Am wenigsten kann er den Prinzen selbst jene Folgerungen aussprechen lassen; er muß sich begnügen, durch denselben die Empfindungen eigener moralischer Vernichtung und die Verachtung andeuten zu lassen, welche den diabolischen Anstifter und Genossen mit dem bezeichnendsten Worte „Teufel" brandmarkt.

Einzelnes zu Sz. 7. Der Dichter ist sichtlich bemüht, alle anderen Arten eines Ausganges dieser Tragödie als unannehmbar hinzustellen, und man wird seine durch die handelnden Personen angedeuteten Gründe vielfach noch verstärken können und müssen. Die sonst denkbaren Möglichkeiten sind folgende:

---

1) Herder, Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und bildenden Künste Nr. 8 (von Lessings Emilia Galotti). „Wer ist, dem, wenn in solcher Situation der Vorhang sinkt, nicht noch andere Gedanken, außer dem, den der Prinz sagt, in die Seele strömen. Notwendig fragt man sich, wie wird das Gericht über den alten Odoardo ablaufen? usw. — G. Wendt, Didaktik und Methodik des deutschen Unterrichtes S. 73 f.: „Für die Handlungsweise Odoardos muß auch daran erinnert werden, daß der Vater entschlossen ist, vor dem Richter, sowohl dem irdischen als dem himmlischen, seine Tat zu rechtfertigen, so daß also mittelbar der Dichter nicht einen Aufstand des Volkes, wie das in der römischen Sage geschah, auf den Sieg des Verbrechens folgen läßt, aber doch in der wirksamsten Weise das Urteil der Geschichte anruft. Denn das kann gewiß niemand verkennen, daß die Verruchtheit und Frechheit der fürstlichen Unumschränktheit von kaum irgend einer deutschen Dichtung mit so vernichtender Schärfe getroffen worden ist, als von Lessings Emilia Galotti." Borinski a. a. O. S. 177: „Und dann dort — erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller! Wem diese Schlußrede nicht furchtbarer klingt als jeder Tyrannenmord? alle Revolutionstiraden, für den ist die Tragödie — nicht allein diese — überhaupt nicht da."

2) Man suchte Guastalla in Deutschland und fand am Braunschweiger Hofe ähnliche Zustände. In Braunschweig fand die erste Aufführung der „antihöfischen Tragödie" statt.

1. Odoardo erdolcht den Prinzen oder Marinelli oder auch beide. Zurückgewiesen ausdrücklich früher schon durch die Erwägung Odoardos im I. Monolog, vgl. oben S. 73, und unsere Bemerkungen zu IV, 7 S. 70; zurückgewiesen ferner durch die Worte der Emilia: „um des Himmels willen nicht, mein Vater! Dieses Leben ist alles, was die Lasterhaften haben; es gibt Schlimmeres für sie als den Tod, nämlich fortleben zu müssen in Schande"; — endlich durch das Wort des Prinzen: „Dein Blut (wir sagen: ihr Blut) soll sich mit diesem Blute nicht mischen." Zurückgewiesen wird ein solcher Ausgang aber auch durch die Vergegenwärtigung der Folgen, welche er gehabt haben würde. Odoardo würde als Mörder auf dem Schafott sterben und die Tochter in dem furchtbaren Bewußtsein leben, nicht ganz schuldlos zu sein an des Vaters so grausigem Lose. Der Frevel des Prinzen und Marinellis aber würde untergehen in ihrem Tode, ohne durch eine gerichtliche Untersuchung aufgedeckt zu werden; sie würden vielleicht gar als Märtyrer einer fanatischen Tat gelten.

2. Die Unschuld der Emilia zeigt sich über alle Gewalt erhaben; d. h. sie wird in das Haus der Grimaldi gebracht und bezeigt nun dauernd und auf alle Weise dem Prinzen die Verachtung, die er verdient. Dramatisch (etwa in einem neuen Aufzug?) unausführbar, wenn die ganze so hoch gespannte Handlung nicht in den Sand verlaufen soll. Deshalb muß Emilia selbst diese Möglichkeit zurückweisen. Sie tut es nicht in Furcht vor der wirklichen Möglichkeit eines sittlichen Falles — die Emilia, welche die Erhabenheit des sittlichen Willens soeben so heldenhaft bezeugt hat, ist einer solchen Schwäche nicht mehr fähig; und ihr Vater würde sie nicht vorher in so zärtlicher Bewunderung in die Arme geschlossen haben, wenn er sie eines solchen Frevels für fähig hielte —; sondern ihre anscheinend so befremdlichen Worte sind nur Sühne in der Rückerinnerung an eine überwundene Schwäche und nur ein starker, übertreibender Ausdruck, mit dem sie in angstvollem Rückblick auf die heutige, so demütigende Erfahrung, die das jetzt ihr unmöglich Dünkende, die Gedankenschuld, doch als möglich gezeigt hatte, auch ein noch Schlimmeres als nicht unmöglich bezeichnet.[1])

3. Emilia tötet sich selbst (s. oben S. 79). Dann würde das eine erreicht worden sein, die Befreiung der Emilia, ohne das andere, das Gericht an dem Prinzen. Die Gegner hätten die Früchte ihres Bubenstückes zwar nicht genossen; aber das Bubenstück selbst würde unaufgedeckt geblieben sein.

4. Dasselbe würde der Fall gewesen sein, wenn Odoardo die Emilia und dann sich selbst getötet hätte; zugleich wäre das Ganze dann in Wahrheit jener Schluß einer schalen Tragödie geworden, gegen den sich der Dichter selbst ausdrücklich verwahrt.

---

1) Anders Wendt a. a. O.: „Sicher ist, daß Emilia sich nicht zutraut, jeder Verführung gewachsen zu sein; nur das berechtigt den Vater, ihr den Tod zu geben."

Weitere Stützen für unsere Annahme. Nicht umsonst hört man am Schluß der Exposition I, 8 etwas von dem grollenden Gewitter einer Revolution heraus (s. oben S. 48). Der Schluß des ganzen Dramas wiederholt dasselbe so deutlich, als der Dichter damals nur es vernehmen lassen durfte. Schiller in Kabale und Liebe (1784) durfte schon vernehmlicher reden. — Die Gedankenreihe, die durch Odoardos Verhalten in uns ausgesponnen wird, war angesponnen bereits durch die Orsina IV, 5 Schluß: „morgen will ich es auf dem Markte ausrufen." — Nicht umsonst werden Sz. 5 die Begriffe gerichtliche Untersuchung, gerichtliche Vernehmung, der Prinz als Richter („wenn die Freundschaft gebietet, vor allem in dem Fürsten den Richter aufzufordern?"), die Gerechtigkeit usw. so wiederholt verwendet und herausgehoben; sie bohren sich tief in das Gemüt und den Verstand Odoardos und lassen ganz naturgemäß als Folge und Gegenstück den Gedanken und Entschluß hervorspringen, das „höllische Gaukelspiel" dieser Gerichtsposse nicht nur zu kreuzen, sondern in eine Tragödie zu verwandeln.

Über den Rest des Unbefriedigenden, der auch bei unserer Auffassung dem Ausgang immer noch verbleibt, vgl. den Schluß des Rückblickes.

Einzelnes zu Sz. 8. Emilia begehrt nach unserer Darlegung den Tod nicht nur im Hinblick auf die Gegenwart[1]); noch weniger nur in der Sorge um die Zukunft[2]), sondern vor allem im Blick auf die Vergangenheit zur Sühne einer leisen Gedankenschuld.[3]) — „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert"; durchaus nicht zu deuten, wie K. Fischer will a. a. O. S. 224, auf die Furcht vor kommender

1) So nach Heidemanns Auffassung a. a. O. S. 14: „Nicht sowohl ist ihr Tod eine Flucht vor einem zukünftigen Übel, als vor allem eine Flucht aus einem gegenwärtigen Zustande, der mit durch eigene Schuld zu einem unerträglichen geworden ist" und Baumgart a. a. O. S. 486: „Das ganz Eigenartige dieser hohen und edlen Mädchennatur ist, daß, ähnlich einem überspannten Ehrgefühl in einer edlen Mannesseele, das Gefühl der Reinheit sie in solcher Stärke und Reizbarkeit erfüllt, daß eine nur von außen ihm widerfahrende Trübung genügt, um es zum ausschließlich herrschenden, jede andere Empfindung verdrängenden werden zu lassen: daß die Welt auch nur den Angriff gegen dieses Heiligtum unternimmt, reicht hin, um ihr die Welt und das Leben zu verleiden." — Bertling (N. Jahrb. f. klass. Philol. 142. Bd. 1890, S. 523ff.) faßt die Worte, wodurch Emilia den Vater bewegen will, ihr den Tod zu geben („aber nicht über alle Verführung" usw.) einfach als Unwahrheit. Die Annahme, daß Emilia in Wahrheit denke, sie könne sich jemals von dem schändlichen Prinzen, dem Mörder ihres Verlobten, gewinnen oder verführen lassen, sei eine psychologische Unmöglichkeit, durch die Lessing das Charakterbild seiner Heldin in der letzten entscheidenden Szene noch widerlich verzerrt haben würde. Sie fürchtet nicht für die Zukunft, sondern „nachdem ihr Verlobter ermordet und, wie sie sagen muß, mit durch ihre eigene Verschuldung, durch jenes unglückliche Verschweigen, um das Leben gekommen ist, kann sie nicht mehr leben, ihr Lebensglück und ihre Lebenslust sind vernichtet".

2) So nach K. Fischer a. a. O. S. 254ff. und E. Schmidt a. a. O. S. 214.

3) Vgl. Jul. Schmidt a. a. O. S. 249: „Der Dolchstoß ist für das keusche Mädchen nicht die Befreiung von einer doch immerhin problematischen Gefahr, sondern die Sühne für eine Gedankenschuld."

Verführung, über die sie erhaben ist, sondern auf des Lebens Stürme im allgemeinen, deren furchtbare Gewalt (Appianis Tod und die Intrige der Gegner) sie aus Erfahrung kennen gelernt hat. — „Lassen Sie mich küssen diese väterliche Hand" (Sz. 7), und ihr letztes Wort „ah, mein Vater!": zur Milderung des Grausigen in dem Kindesmord, das Odoardo selbst sofort nach der jähen Tat voll empfindet und durch Reue sühnt („Gott, was hab' ich getan!" — „Dein unglücklicher Vater"). Die weitere Sühne ist er bereit, vor dem Richter unser aller auf sich zu nehmen, der ihm — dem Prinzen gegenüber — ein gnädiger Richter sein werde. — „Nicht Sie, mein Vater, ich selbst, ich selbst"; diese Worte haben außer dem oben berührten Zweck, den Vater zu entlasten, noch den weiteren, den Prinzen aus dem Munde der Sterbenden hören zu lassen, daß die von ihm Geliebte lieber den Tod wählt, als die leiseste Annäherung an ihn.

B. Rückblick

(zur Feststellung des Gewinnes der Betrachtung).

1. Rückblick auf die Themata. Die oben S. 38 vorläufig gegebene Aufstellung der Hauptthemata wird nach der abgeschlossenen Einzelbetrachtung einer Berichtigung oder Ergänzung nicht bedürfen; wohl aber wird sich nunmehr das daselbst zum Schluß genannte Thema: „selbstgewollte Sühne einer leisen Gedankenschuld und ihrer verhängnisvollen Folgen durch selbstgewollten Tod" als eins der bedeutsamsten herausgestellt haben.

2. Rückblick auf die bedeutsamsten der gewonnenen Anschauungen und Begriffe: Höfische Entartung und Sittenlosigkeit, Fäulnis der gesellschaftlichen Zustände, ein Krater, aus welchem die Flammen der Revolution hervorschlagen sollen.[1]) — Das Bild der Fürstenfreundschaft eines leichtsinnigen und gewissenlosen, wenn auch nicht ganz unedlen Fürsten mit einer teuflischen Kreatur, „dem Kuppler und Abschaum aller Mörder", einer Freundschaft, die den Fürsten selbst immer tiefer hinabzieht in die moralische Selbstvernichtung und schließlich auch in den Untergang. Vgl. die fürstliche Heldenfreundschaft des Philotas und Parmenio in Philotas, oben S. 29, und die späteren Bilder einer Fürstenfreundschaft anderer Art im Nathan (Saladin und Nathan), in Leisewitz' Julius von Tarent (Julius und der Graf Aspermonte), in Schillers Don Carlos (Don Carlos und Posa), in Goethes Tasso (Alphons und Tasso). — Erscheinungen der Erhabenheit des Willens und

1) Vgl. Gelzer, Die neuere deutsche Nationalliteratur nach ihren ethischen und religiösen Gesichtspunkten I, S. 331: „Emilia Galotti wirft, als eine erschütternde Warnungsstimme, ein helles Licht auf die damalige furchtbare Korruption in den höchsten Kreisen der Gesellschaft; um so ergreifender ist am Schlusse die feierliche Ladung vor Gottes Richterstuhl: „Und dann dort — erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller!" — Uns später Lebenden, die wir auf die Gottesgerichte der europäischen Gesellschaft, auf die Schreckenstage der französischen Revolution und der napoleonischen Zwingherrschaft zurückblicken, er-

zwar des unsittlichen, diabolischen in Marinelli und seiner Verbindung mit dem Prinzen, Angelo und Battista; des rächenden in der Orsina; des sittlichen in der Emilia und Odoardo, deren Wollen sich zu einem Bilde höchster Erhabenheit des sittlichen Willens vereinigt. — Ein Kampf der Übermacht des unsittlichen Willens mit der Macht des sittlichen Willens und der sittlichen Freiheit, bis diese in der Verbindung des Heldentumes einer geläuterten Jungfrau mit der Entschlossenheit und Tatkraft eines zum äußersten getriebenen Vaters, über jene hinauswachsend, sich erhebt und triumphiert. — Ein Heldentum in seinem Werden (Emilia, vgl. oben Philotas S. 29); ein leidendes (passives) Heldentum (Odoardo und Emilia), das dann umschlägt in ein tätiges (aktives) und sieghaftes Heldentum. — Der Ehrbegriff in immer reinerer Widerspiegelung durch den sühnenden Entschluß der Emilia. — Ein Kampf um hohe sittliche Güter (Ehre, Freiheit, auch im Sinne der väterlichen Macht) und ein Triumph der über alle Ränke erhabenen Willensfreiheit. Endlich auch ein Ausblick auf die höhere Macht des göttlichen Gerichtes.

3. Rückblick auf den tragischen Gehalt. Zuwachs zu den oben S. 29 ff. aufgeführten Punkten. — In der voraufgehenden Zusammenstellung sind bereits die wesentlichsten Bestandteile des Tragischen enthalten: ein ernster Kampf um hohe sittliche Güter; die Erscheinung einer sittlichen Größe des Leidens und schließlich auch des Handelns, sowie der Erhabenheit eines sittlichen Willens; eine Verbindung von Schuld und Sühne; dabei zunächst wiederum das Bild einer unlöslichen Verschlingung von Berechtigung (Recht) und Schuld, sowohl wenn wir auf Emilia[1]) sehen (die Macht einer bisher ihr unbekannten, tiefen Herzensneigung; die so natürliche Fügsamkeit der Mutter gegenüber; das so erklärliche Verhalten gegenüber dem Prinzen), als wenn wir uns in Odoardos Lage versetzen (am Morgen, wo er der Tochter in seinem Hause hätte nahe bleiben sollen, und später, wie er

---

scheint jene Ladung des verzweifelnden Vaters an den treulosen Prinzen wie die Weissagung eines Sehers. Denn „jener Richter unser aller" sprach bald darauf in weltgeschichtlichen Gerichtstagen sein Urteil über die europäische Gesellschaft ebenso entschieden aus, wie er es an den einzelnen im Innersten seines Gewissens und Lebens ewig vollzieht." — Ramler wünscht an die Spitze der Tragödie das Wort der Weisheit Salomos an die Tyrannen" 6, 2 gesetzt: „So höret nun, ihr Könige, und merket: lernet, ihr Richter auf Erden!"

1) G. Kettner in der Ztschr. f. deutschen Unterricht, 11. Jahrg. 1897, S. 451 verwirft die Annahme einer geheimen Neigung Emilias zum Prinzen. „Die Handlung des Dramas besteht im wesentlichen aus einer Folge von Versuchungen und Leiden, die von außen her an die Heldin herantreten. List und Gewalt, die vor keinem Frevel zurückschrecken, führen ihr Schicksal herbei; widerstandslos, aber auch schuldlos erduldet sie es, bis sie am Schluß seine Kette sprengt. So bleibt Lessing in den Schranken des Intrigendramas und der Leidenstragik . . . Gemildert wird . . . das Peinliche des Schicksals dadurch, daß die Heldin selbst, wenn auch nicht schuldig, so doch schuld daran ist (?). Eine Unbedachtsamkeit, die in der Schwäche und Unselbständigkeit ihres Wesens wurzelt, gibt . . . den Anlaß . . . Gegen ihr richtigeres Empfinden [läßt sie] durch ihre Mutter sich bestimmen, die Begegnung mit dem Prinzen vor ihrem Bräutigam zu verschweigen."

unter dem Zusammenwirken aller äußeren und inneren Erfahrungen zu dem Entschluß einer so grausigen Tat kommen konnte); das uns mit Grauen (Furcht) und tiefstem Mitleid erfüllende Verhältnis von Schuld und Sühne, einer verhältnismäßig kleinen Schuld nämlich zu einem übergewaltigen Leiden und erschütternden Untergang (in dem Geschick der Emilia); endlich auch ein (freilich nicht genügender, s. unten), Ausblick in das Walten einer höheren Macht, die den scheinbaren Zufall in ein Gottesgericht verwandelt, dessen Entscheidung zum Schluß ausdrücklich angerufen wird.

Dennoch ist auch hier, wie im Philotas, die Wirkung keine völlig befriedigende, noch eine tragische im vollkommensten und reinsten Sinne. Aus folgenden Gründen: 1. Emilias Todesentschluß ist vom Dichter wohl erklärt und uns auch verständlich; aber er erscheint nicht unumgänglich notwendig. Er ist hervorgegangen aus der Absicht des Dichters, uns die Erhabenheit des sittlichen Willens in ihrer höchsten menschlichen Erscheinungsform darzustellen; er ist insofern, ganz wie im Philotas, vgl. oben S. 31, nur ein Bild menschlicher Erhabenheit, die sich selbst das Geschick wählt und bereitet, noch nicht das Bild derjenigen höchsten Erhabenheit, welche dann dargeboten wird, wenn das Wirken einer alles überragenden höheren Macht (des Schicksals), das Wirken **eines göttlichen Willens** in die Erscheinung tritt. 2. Odoardos Schuld, anfangs (II, 2 u. 4) wohl eine unverhältnismäßig kleine, wird schließlich doch zu einer übergroßen, zur Schuld des Kindesmordes; und wenn diese Schuld auch einem höheren Zwecke dienstbar gemacht wird (der Rache an dem Prinzen durch das Herabziehen des Gerichtes über ihn, das den Sturz der fürstlichen Gewalt zur Folge haben soll), so läßt uns doch der Dichter diesen Ausblick mehr erraten, als daß er ihn mit voller Deutlichkeit zeigte. Sodann ist jene leise Anfangsschuld nicht ohne Einwirkung auf das Schicksal der Emilia (wäre er ihr nahe geblieben, es wäre alles anders gekommen); diese leise Schuld mildert nicht, sondern verstärkt die letzte Schuld der grausigen Tat bis zu dem Schauspiel eines Gräßlichen (*μιαρόν*). Endlich ist dieses letzte Mittel, die Ermordung der Tochter, selbst ein despotisches, das, wenn auch von der Tochter gefordert, so doch eine gewaltsame Ausübung der väterlichen Macht (patria potestas) bleibt und allenfalls auf dem Boden der Antike zu ertragen ist, nicht aber auf dem Boden christlicher Gesittung. Jene unlösliche Verschlingung von Berechtigung und Schuld, ein Hauptbestandteil in dem Wesen des Tragischen, trifft zwar auch hier zu, da wir die Möglichkeit der Tat als Ergebnis des Seelenzustandes Odoardos verstehen; aber der andere, nicht minder wichtige Bestandteil: für eine verhältnismäßig geringe Schuld ein übergewaltiges Leiden, wird vermißt; vielmehr wird das Umgekehrte uns vor Augen gestellt: eine unverhältnismäßig große und schwere Schuld und dieser gegenüber ein verhältnismäßig geringeres Leiden. — Indem Odoardo endlich der göttlichen Vorsehung in den Arm greift, deren Winke (V, 6) und Willen sich will-

türlich auslegt, setzt er auch hier, wie Philotas, an deren Stelle die Erhabenheit des menschlichen Willens, die immer ein hohes und in gewissem Sinne erhebendes Schauspiel bleibt, aber noch nicht zu dem höchsten, erhabensten wird: Offenbarung der sieghaften Klarheit des göttlichen Willens. — Endlich ist der Einblick in die Sühne ein vollständiger nur in dem Leiden der Emilia; die Sühne der Tat Odoardos wird nur schwach angedeutet, und ebenso die Sühne für die Schuld des Prinzen, wie besonders auch Marinellis. Denn wenn auch das Urteil der Schüler, die den Marinelli am liebsten gelyncht sehen möchten, berichtigt werden muß durch Verweisung auf die unannehmbaren anderen Möglichkeiten eines Ausganges (s. oben S. 82), so ist doch das Gefühl, daß Marinelli zu leer ausgehe, ein natürliches.

Nach allem Gesagten ist die Wirkung der Tragödie nicht diejenige befriedigende und befreiende, welche unsere Seele bei allen Schauern, die ein erschütterndes Schicksal in uns hervorruft (Furcht), und bei aller Teilnahme für den leidenden und untergehenden Helden (Mitleid) doch innerlich läuternd und reinigend (κάθαρσις) erhebt dadurch, daß uns das gerechte Walten einer höheren Macht, einer göttlichen Gerechtigkeit vorgeführt wird; — vielmehr bleibt bei aller Erhebung angesichts der Erhabenheit des menschlichen Willens und der sittlichen Freiheit ein Druck in uns zurück eines überwiegenden Grauens und eines überwiegenden Mitleides ohne die entsprechend eigene Entlastung einer inneren Läuterung.

Daß Lessing selbst von dem Ende des Dramas nicht ganz befriedigt war, geht aus den Worten hervor, die er seinem Verleger schrieb: „Je näher ich gegen das Ende komme, je unzufriedener bin ich selbst damit." An Wieland schrieb er, er wünschte nicht, daß das Stück sein bestes bleiben möchte (Lessing an Wieland, 2. Sept. 1772).

4. Rückblick auf charakteristische Eigentümlichkeiten der Form. Erweiterung der Einheit der Handlung im Verhältnis zum Philotas. Die Einheit des Ortes ist preisgegeben (drei Schauplätze); die Einheit der Zeit minder streng gewahrt; die Handlung bewegt sich zwar in dem Rahmen eines Tages; aber zwischen dem Aufz. II und dem Anf. von Aufz. III sind einige Stunden verflossen. Die Handlung selbst ist eine reichverschlungene (πρᾶξις πεπλεγμένη), eine große in immer neuen Anläufen sich aufsteigend bewegende Intrige mit zahlreichen Kreuzungen und Hemmungen (s. oben S. 41 die vier Gruppen von Handlungen, die sich schließlich zu einer großen Gegenhandlung vereinigen). Sie nimmt die aus dem Philotas bekannten Elemente und poetischen Mittel (s. oben S. 32, 1 u. 2) in reicherer Fülle auf, vor allem die Verwendung der unsichtbaren Handlung. Die Seite 41 genannten Handlungen B, C, D sind alle eine Zeitlang nur wirksam als unsichtbare Handlungen, und über dem Ganzen steht das unsichtbare Verhängnis, dessen Macht und Annäherung Appiani und Emilia schon im Beginn vorahnend fühlen, und das, von uns selbst längst vor-

hergesehen, in der furchtbaren Katastrophe sich entlädt[1]), zur Ergänzung aber eine andere große unsichtbare Handlung hat, die zum Schluß sich vor unseren Blicken auftut als Sturz des Despotismus und Revolution. — Aber die Handlung ist trotz ihrer Verflechtung und ihres Reichtumes auch hier, wie im Philotas, von strengster Einheitlichkeit dadurch, daß ein Wille (Marinelli) sie regiert; daß die scheinbar wiederholt abreißende Handlung immer von neuem angeknüpft wird (s. oben S. 65, 70, 71); daß, so oft auch das Mittel der Lösung sich neben die Verschlingung legt, doch stets eigene Befangenheit oder Verblendung der Handelnden an diesem Mittel vorübergeht; daß endlich der Verlauf ein durchaus natürlicher, innerlich notwendiger zu sein scheint, insofern als „die Menschen sich hier mit offenbaren Taten ihre Geschicke selbst knüpfen",[2]) das Ungefähr ausgeschlossen wird, und alles, was geschieht, so geschieht, daß es nicht anders geschehen kann.[3]) Die Handlung ist aber auch im einzelnen durchweg das Bild eines geschlossenen, organischen Gefüges, einer *σύστασις τῶν πραγμάτων* (vgl. S. 46, 48). — Die Mehrzahl der oben S. 33 im Philotas nachgewiesenen poetischen und dramatischen Mittel kehrt auch in diesem Drama wieder. Es treten sodann neu hinzu das andere oben S. 41, 46, 48, 50, 56 bezeichnete Kunstmittel, unmittelbar neben die Verschlingung das Mittel der Lösung zu legen, aber so, daß es von den Beteiligten nicht beachtet wird, und der S. 64 und 70 genannte Kunstgriff, die dramatische Handlung am Schluß eines Aufzuges anscheinend zum Stillstand zu bringen, nur um unsere Erwartung mehr zu erregen.

Die epigrammatische Sprache will nach Lessings dramaturgischen Anschauungen dem Schauspieler viel überlassen. In der Emilia Galotti fällt vor allem auch in der Rolle der Emilia nach unserer Auffassung derselben, aber auch derjenigen Odoardos in den Schlußszenen, sowie derjenigen des Prinzen und Marinellis im Ausgang, dem Tone und stummen Spiel, dem Unaussprechlichen eine fast entscheidende Rolle anheim. Deshalb gestand E. Devrient[4]): „Lessing gab der Schauspielkunst

---

1) Vgl. was Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie als Grund dafür anführt, daß Aristoteles den Euripides den tragischsten von allen tragischen Dichtern genannt habe. „Dieser Dichter zeige den Zuschauern alles das Unglück, welches seine Person überraschen solle, lange vorher, um die Zuschauer auch dann schon mit Mitleiden für die Personen einzunehmen, wenn diese Personen selbst sich noch weit entfernt glauben, Mitleid zu verdienen."

2) „Bis an der verborgensten Stelle das unsichtbarste Fädchen, zu plump geschlungen, reißt, und das Gewebe unter den Händen der dämonischen Orsina sich auflöst." Gervinus, Gesch. der deutschen Dichtung IV, S. 370.

3) „Der natürliche Gang reizet das Genie, und den Stümper schreckt er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen könne: das, das ist seine Sache." Lessing, Hamburg. Dramat. St. 30.

4) Geschichte der deutschen Schauspielkunst II, S. 251.

in diesem Stück Charaktere, welche an innerem Reichtum und Vollendung von keinem späteren Dichter übertroffen worden sind und dennoch dem Darsteller so viel zwischen den Zeilen zu lesen, zu erraten und zu ergänzen übriglassen. An sämtlichen Rollen der Emilia kommt die Schauspielkunst niemals zu Ende; sie findet unerschöpfliche Anregungen und Aufgaben darin."

Verwandte Stoffe. Auf die Verwandtschaft mit dem Philotas, die reichere und vertiefstere Wiederholung der dort verwendeten Motive, ist in der Darbietung selbst genügend hingewiesen. Philotas und Emilia sind verwandte Naturen von ähnlicher Entwickelung, einem Heranreifen aus knaben- und mädchenhaftem Wesen zu vollem Heldentum (werdendes Heldentum), und die Idee des Todes für das Vaterland finden wir nach unserer Auffassung von Odoardo wieder aufgenommen. In beiden Dramen ist Darstellung der Erhabenheit reinmenschlichen Wollens noch das tragische Ziel, in beiden die Wirkung daher eine noch nicht völlig befriedigende. Auch an den Schluß von Leisewitz' Julius von Tarent sei erinnert; auch dort erbittet und erhält ein Kind, der Sohn, von der Hand des — richtenden — Vaters den Tod. — Der revolutionäre Stoff und Hintergrund weist nicht nur auf die oben S. 37 genannten späteren Dramen verwandten Inhaltes hin, sondern auch auf die sonstigen zeitgenössischen Stimmen, aus denen immer offener und lauter der Haß gegen die damalige höfische Sittenlosigkeit als „Fürstenhaß" heraustönt, von Klopstock (s. Bd. IV, Abteilung 2, S. 268ff., 279ff.), Schubart (die Fürstengruft) und Fr. K. v. Moser an bis zu den freiheitschwärmenden Genossen des Göttinger Dichterbundes, der 1772, also in demselben Jahre gegründet wurde, in welchem Emilia Galotti erschien.

III.

Minna von Barnhelm

oder

Das Soldatenglück.

Ein Lustspiel.

Literatur: Wir nennen außer den oben S. 34 genannten allgemeinen Werken über Lessing von Einzelerklärungen: H. Düntzer, Lessings Minna von Barnhelm erläutert, 2. Aufl. Leipzig; Ed. Niemeyer, Lessings M. v. B., historisch-kritische Einleitung nebst fortlaufendem Kommentar, Dresden 1870; W. A. Passow, Über Lessings M. v. B., Progr. des Gymn. zu Meiningen 1846; H. W. Erler, Über Lessings M. v. B. (Gratulationsschrift), Züllichau 1870; Schuchardt, Riccaut de la Marlinière, ein Beitrag zur Erklärung von Lessings M. v. B., Progr. des Gymn. zu Schleiz 1879; Thoma, Zur methodischen Behandlung dramatischer Kunstwerke: Minna von Barnhelm in den „Pädagogischen Blättern" 1895, Heft 1; G. Kettner, Die Lektüre der Lessingschen Dramen auf den höheren Schulen in der „Monatsschrift für höhere Schulen", 2. Jahrg. 1903, S. 24 ff. Vgl. endlich die eingehende Skizze einer Besprechung dieses Dramas bei E. Laas, Der deutsche Unterricht auf höheren Lehranstalten, Berlin 1872, S. 285 ff.

Vorbemerkung.

Die didaktische Berechtigung des Stoffes war bisher nirgends bestritten; ganz neuerdings erst ist sie angefochten worden von Fr. Kern, „Deutsche Dramen als Schullektüre" S. 12. Er sagt: „Durch szenische Aufführung wirkt ja auch Minna von Barnhelm heute noch sehr bedeutend und wird vermutlich noch lange so wirken. Und daß die Schüler dieses, wie jene beiden anderen Lessingschen Dramen (Nathan und Emilia Galotti) kennen lernen müssen, ist selbstverständlich; aber für die Übung ihrer geistigen Kräfte (??), für die Bereicherung ihrer Seele mit Gedanken (??), die Kräftigung ihrer Phantasie ist das Drama bei all seiner szenischen Vollkommenheit sicherlich entbehrlich (!!). Das besondere Interesse, welches es durch seine Beziehungen zu den Zeitverhältnissen hatte, ist geschwunden (!!) und kann nur künstlich wieder erregt werden (!!). Daß aber die dramatischen Hauptgestalten auf genialer Anschauung des wirklichen Lebens beruhen, läßt sich nicht behaupten. Es ist gar zuviel Edelmut in den Charakteren: Tellheim gegen die Dame in Trauer, Minna gegen Riccaut, auch Just gegen Tellheim. In Minna ist aber eine so seltsame Mischung von hingebender Liebe und merkwürdig weitgetriebener Quälerei des Geliebten, daß Tellheim sie mit Recht „boshafter Engel" nennt und damit — dramatisch verurteilt. Für die Schauspielerin mag Minna

eine dankbare Rolle sein; denn sie gebärdet sich als solche. Franziska hat durchaus recht mit ihrer natürlichen und wahren Empfindung, wenn sie Gleiches mit Rücksicht darauf von sich ablehnend sagt: „Ich bin zur Komödiantin verdorben.“ So ist es auch eine ästhetische Verurteilung des ganz makellosen Tellheim (??), wenn Minna von ihm sagt: „Er spricht von keiner Tugend, den ihm fehlt keine.“

Wir meinen, daß das Goethesche Wort (Wahrheit und Dichtung Buch 7), wenn er die Dichtung „die wahrste Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges“ nennt „von vollkommenem norddeutschen Nationalgehalt, die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion von spezifisch temporärem (zeitgeschichtlichem) Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung tat“, noch jetzt eine Geltung hat, und daß damit auch der didaktische Wert der Dichtung im wesentlichen entschieden ist. Es tut gerade unseren höheren Schulen sehr not, daß wir alles recht sorgsam aussuchen und auswerten, was als vaterländischer Stoff gelten, dem Schwer- und Übergewicht der Fremdsprachen das Gleichgewicht nach der nationalen Seite halten und die deutsche Gesinnung stärken kann, so daß es ein großer Fehler wäre, an diesem Stoffe im Unterricht leichthin vorüberzugehen. Die Dichtung bringt uns einen Nachklang aus derjenigen Zeit, welche das Heldenzeitalter des preußischen Volkes genannt werden kann, und in das ein deutscher und zumal ein preußischer Schüler sich mit besonderer Wärme hineinleben sollte.[1]) Auch der in der Dichtung ausgesprochene Gegensatz zwischen deutschem und französischem Wesen bleibt ewig jung. Dazu kommt die literargeschichtliche Stellung des Dramas, das „den Blick in eine höhere, bedeutendere Welt aus der literarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtkunst bisher bewegt hatte, glücklich eröffnete“ (Goethe a. a. O.). Es ist ferner das einzige Muster aus der Gattung des Lustspieles, das wir, abgesehen etwa von einer französischen Komödie Molières, dem Schüler vorführen. Endlich behandelt es in dichterischer dramatischer Form die verschiedenen Auffassungen des Ehrbegriffes, eines Begriffes, der wie kaum ein anderer bedeutsam und grundlegend ist für das Verständnis unzähliger Erscheinungen, die dem Schüler aus Leben und Dichtung entgegengebracht werden. Es gibt kaum eins unter den klassischen Schuldramen, in welchem die Behandlung dieses Begriffes nicht ein wichtiges Thema wäre; und wenn derselbe nun hier in einem der ersten dieser Schuldramen in so feinsinniger und eingehender Gedankenarbeit vom Dichter herausgestellt wird, so ist diese Gedankenarbeit wieder zu erzeugen wahrlich für den Schüler eine der trefflichsten „Übungen

1) Mit Recht wird deshalb empfohlen, die klassische Darstellung des Siebenjährigen Krieges von J. W. von Archenholz zum (geschlossenen) Lesestoff der deutschen Stunden in Tertia zu machen. Vgl. H. Schiller, Handbuch der praktischen Pädagogik, 2. Aufl., S. 312 und O. Frick, Pädagog. und didaktische Abhandlungen, Bd. II S. 28ff. und 102ff.

seiner geistigen Kräfte" und sicherlich auch eine „Bereicherung seiner Seele mit wertvollen Gedanken".[1]) Vgl. auch Laas a. a. O. S. 290: „Das Stück ist weder streng soldatisch, noch streng preußisch; Lessing, der Verfasser, ist der deutsche Mann und Dichter, der allen Stämmen und Ständen gleich sehr angehört, der aller deutschen Tüchtigkeit zugeneigt, jeder welschen Unart abgekehrt ist. Die Minna ist das erste Drama, das in jedem Zuge und in jeder Szene Abspiegelung deutschen Lebens und Empfindens ist, von unvergänglichem Wert für das deutsche Volk: die literarisch befreiende Tat eines originalen deutschen Geistes." Und eine solche Dichtung sollte in den Unterricht deutscher Gymnasien nicht taugen?!

I. Zur vorbereitenden Vorbesprechung.

1. Zur Geschichte der Abfassung. Gegen Ende des Jahres 1760 nahm Lessing, 31 Jahre alt, die Stellung eines Sekretärs bei dem Gouverneur von Breslau, später von ganz Schlesien, dem Generalleutnant von Tauentzien an, und verblieb in derselben bis zu Anfang des Jahres 1765. Als General von Tauentzien von Breslau abberufen wurde, um das Kommando über das Belagerungskorps vor Schweidnitz zu übernehmen (1762)[2]), begleitete ihn Lessing in das Lager und ebenso 1763 nach dem Friedensschluß auf einer Reise zum König nach Potsdam, wo er sich unter den Augen Friedrichs II. mehrere Wochen aufhielt (vgl. die Briefe Lessings bei Lachmann Bd. XII, S. 154 und 158). In diese Zeit nun fällt die Entstehung der Minna von Barnhelm. Nach der von Lessing selbst dem Drama hinzugefügten Bemerkung wurde es „verfertigt im Jahre 1763", also in dem Friedensjahre; vollendet wurde es indessen erst im Jahre 1764 nach einer Mitteilung Lessings an Ramler in einem Briefe vom 20. August 1764 (Lachmann XII, S. 166): „Ich brenne vor Begierde, die letzte Hand an meine Minna von Barnhelm zu legen." Der erste Druck gehört in das Jahr 1767. — Gleichzeitig 1763—66 entstand der Laokoon, 1772 erschien die Emilia Galotti.

2. Gattung. Die Dichtung behandelt einen Stoff aus der vaterländischen Gegenwart, hat also zeitgeschichtlichen („temporären", Goethe) Charakter. Die Gestalt Friedrichs II. greift mitwirkend in die Handlung ein; die allgemeinen Zustände (verabschiedete, darbende Offiziere, andere, die in das bürgerliche Verhältnis zurückgetreten waren oder nach neuen Diensten im Auslande sich umsahen, trauernde Offizierswitwen) waren diejenigen der damaligen Wirklichkeit. Bestimmte geschichtliche Anspielungen: 1. „Die Affäre bei den Katzenhäusern" (I, 12) in der Nähe von Meißen; die Örtlichkeit war Lessing sicherlich aus seiner Meißener Schulzeit bekannt. Über die Affäre selbst bemerkt Düntzer a. a. O. S. 43:

1) So auch G. Kettner a. a. O.: „Fast ohne Einschränkung erkennt man den hohen Wert an, den das Drama namentlich für die Klärung, Erweiterung und Bereicherung der ethischen Anschauungen des Schülers besitzt."

2) Vgl. Archenholz a. a. O. II, S. 195 der Reclamschen Ausg.

„Ende April 1760 ließ der König sein Heer zwischen Schlettau und den Katzenhäusern (wenigen Häusern zwischen Meißen und Rossen, auch als Dorf Katzenberg bezeichnet) sich lagern, wo es in die vielen dortigen Dörfer einquartiert wurde. Hier kam es im Sommer zu einem Gefecht mit Daun." — 2. Das Unternehmen des Prinzen Heraklius, „der Persien genommen und nächster Tage die Pforte einsprengen wird". (I, 12.) Heraklius (Irakli), seit 1760 König des ganzen sogenannten persischen Georgien, hatte tapfer gegen die Türken gefochten und sich auch von der persischen Oberhoheit frei zu machen gewußt. Später (1770) kämpfte er in Verbindung mit den Russen gegen die Türken. Die Gerüchte, genährt durch Kämpfe des Heraklius mit kriegerischen Grenzvölkern, gingen jenem Ereignis vorauf (vgl. Düntzer a. a. O. S. 41). — 3. Paul Werner selbst scheint auf eine historische Persönlichkeit zurückgeführt werden zu können. Es gab im Siebenjährigen Kriege einen Oberstleutnant und nachherigen Generalleutnant Paul Werner, dessen Name neben denen von Seidlitz und Ziethen mit Ehren genannt wurde. Nach einer Sage war Friedrich II. in der Schlacht bei Mollwitz bereits in der Gewalt eines ungarischen Husaren, der auf den Zuruf: „ich bin der König, komm mit mir!" dem großen Gefangenen folgte. Dieser ungarische Husar war Werner. (Danzel-Guhrauer I, 465.)[1])

Ist die Dichtung der Gattung der sogenannten psychologischen Dramen zuzuweisen? Vorläufige Hinweisung auf den psychologischen Prozeß der Genesung Tellheims von einer einseitigen und krankhaften Auffassung des Ehrbegriffes und überhaupt auf den Verlauf der allmählichen Ausgleichung in den verschiedenen Anschauungen über das Wesen der Ehre (s. unten die Motive). Somit wird als vorläufiges Ergebnis hingestellt werden können: Das Drama gehört in die Gattung der psychologischen Dramen mit zeitgeschichtlichem Hintergrund.

3. Handlung und Gegenhandlung (Spiel und Gegenspiel). Sie werden bestimmt durch die Gestalten Tellheim und Minna; zu Tellheim tritt Just und Werner, zu Minna Franziska und der Wirt. In der Mitte des Spieles steht Riccaut; zu einem über dem Ganzen stehenden deus ex machina wird der Graf von Bruchsall. — Andere Verbindungen ergeben sich aus der Feststellung des Hauptthemas sowie des Nebenthemas 1.

4. Vorläufige Aufstellung der Hauptmotive. I. Unverschuldeter Verlust der Ehre (vor der Welt, der äußeren Ehre, der

---

1) Vgl. A. Schaefer, Geschichte des Siebenj. Krieges II, 2 S. 78: „Hans Paul von Werner war des königlichen Vertrauens im höchsten Maße würdig. In Ungarn von lutherischen Eltern geboren, hatte er 29 Jahre im österreichischen Heere gedient und in vielen Feldzügen rühmliche Wunden davongetragen. Erfahrene Zurücksetzung bewog ihn, 1751 als Rittmeister seinen Abschied zu nehmen und in preußische Dienste zu treten, in denen er sich als Führer der braunen Husaren vorzüglich bewährte."

Ehre im relativen Sinne) und Wiederherstellung derselben[1]); also in gewissem Sinne ein Kampf um ein hohes sittliches Gut, das Gut der Ehre; ein passives Heldentum, soweit diese Bezeichnung im Lustspiel überhaupt angemessen ist.

Zusatz. Hier ist unerläßlich eine kurze Auseinandersetzung des Wesens der Ehre nach ihren beiden Seiten: innere Ehre (das Bewußtsein der Makellosigkeit, das Zeugnis eines guten Gewissens, die Ehre im absoluten Sinne), und äußere Ehre (Anerkennung des Wertes der Persönlichkeit als einer makellosen durch die bürgerliche Gesellschaft, oder doch durch die sittlich Berechtigten in ihr; die Ehre im relativen Sinne).[2]) Volle Ehre ist die Vereinigung beider Seiten, und die Definition, die in anderen Stunden mit den Schülern herauszuarbeiten wäre[3]), würde etwa lauten können:

Die Ehre ist ein sittliches Gut, dessen Wesen besteht sowohl in dem Selbstzeugnis eines guten Gewissens (absolute Ehre), als auch in der Anerkennung des sittlichen Wertes unserer Persönlichkeit (nach ihrer allgemein menschlichen, wie nach ihrer besonderen, von der Natur oder durch das Gemeinschaftsleben gegebenen Bestimmung) durch ihrer sittlichen und sonstigen Bildung nach Berechtigte (relative Ehre).

Man kann der relativen Ehre bar und doch ein ehrenhafter Mann (im Besitz der absoluten Ehre) sein (Tellheim), und kann vor der Welt als ein Ehrenmann gelten, also im Besitz der relativen Ehre und doch ehrlos (Riccaut), oder nicht ehrenhaft sein (der Wirt).

II. Konflikt zwischen Liebe und Ehre, d. h. Konflikt der Pflichten, welche die Liebe einerseits und anderseits die Ehre auferlegen.

Dazu kommt III. als ein meist nicht genügend gewürdigtes, aber mindestens ebenso wichtiges Hauptmotiv die Ausgleichung zwischen zwei einseitigen Auffassungen des Ehrbegriffes, ein Motiv, das der Vorliebe Lessings für begriffliches Denken entspricht. Unter dem Gesichtspunkt dieses Motives ordnen sich die handelnden Personen nun noch in anderer Weise. Im Besitz der absoluten Ehre, aber der relativen beraubt, ist Tellheim und in gewissem Sinne Just; im Besitz der relativen Ehre, aber innerlich unehrenhaft (ohne den Besitz der absoluten Ehre) ist Riccaut[4]) und in gewissem Sinne der Wirt. Im Vollbesitz der Ehre befinden sich die übrigen. Der Verlust der relativen Ehre wird einseitig überschätzt von Tellheim, einseitig unterschätzt von Minna. — Es wird gezeigt werden können, daß diese Gegensätze und als Ziel die schließliche Ausgleichung derselben in der Auffassung Tellheims und Minnas sich durch die ganze Dichtung bestimmend hindurchziehen und ihren Gang im großen, aber auch eine ganze Reihe von

1) Vgl. im Gegensatz dazu das Motiv von der durch eigene Schuld vernichteten Ehre im Ajas des Sophokles, in Lessings Philotas, in Goethes Götz, in Schillers Räubern und in der Jungfrau von Orleans.

2) Es mag uns gestattet sein, im folgenden der Kürze halber einfach von absoluter und relativer Ehre zu sprechen.

3) Vgl. die im Anhang gegebene Definitionsübung.

4) Schon hieraus ergibt sich die Bedeutsamkeit dieser durchaus nicht überflüssigen Figur.

einzelnen kleinen Zügen erst recht verständlich machen. Zugleich wird hieraus vor allem auch der psychologische Gehalt der Dichtung und die Berechtigung, sie in die Gattung der psychologischen Dramen zu setzen, deutlich werden.

Nebenmotive. 1. Ausgleichung der Spannung, welche von dem Kriege her zwischen den Preußen und Sachsen bestand. Darauf hat Goethe zuerst hingewiesen a. a. O.: „Die gehässige Spannung, in welcher Preußen und Sachsen sich während dieses Krieges gegeneinander befanden, konnte durch die Beendigung desselben nicht aufgehoben werden. Der Sachse fühlte nun erst recht schmerzlich die Wunde, die ihm der überstolz gewordene Preuße geschlagen hatte. Durch den politischen Frieden konnte der Friede zwischen den Gemütern nicht sogleich hergestellt werden. Dieses aber sollte gedachtes Schauspiel im Bilde bewirken. Die Anmut und Liebenswürdigkeit der Sächsinnen überwindet den Wert, die Würde, den Starrsinn der Preußen, und sowohl an den Hauptpersonen als den Subalternen wird eine glückliche Vereinigung bizarrer und widerstrebender Elemente kunstgemäß dargestellt." — Unter diesem Gesichtspunkt ist eine Unterscheidung von zwei Gruppen möglich: die preußisch militärische Gruppe Tellheim, Just, Werner, dazu die Rittmeisterswitwe von Marloff und ebenso episodisch der Leutnant Riccaut; die sächsische Gruppe Minna und Franziska, zu denen sich schließlich der Graf von Bruchsall gesellt. Das Bindeglied der beiden Gruppen ist der Wirt.

2. Die Darstellung des Soldatenstandes von einer edleren Seite, im Gegensatz zu der spottenden Herabsetzung, mit welcher dieser Stand vorher im deutschen Lustspiel behandelt zu werden pflegte.[1]) — Lessings Neigung, sich der jedesmal Verunglimpften, mochten es Juden, Geistliche oder die Herrnhuter sein, anzunehmen.[2])

II. Zur Darbietung.

Betrachtung und Durchführung der Motive.

I. Die Exposition.

Ausdehnung. Sie umfaßt die beiden ersten Aufzüge; denn erst mit dem zweiten Aufzuge wird Minna v. B. eingeführt, und erst aus

1) Es möge mir erlaubt sein, hier zu erklären, daß mir die Art und Weise, wie A. Funcke S. 157 und 158 seiner Schulausgabe von M. v. B. (Paderborn 1890) meine Aufstellung von Motiven und Nebenmotiven benutzt, nicht ganz angemessen erscheint. Niemand wird aus der Anführung meines Namens auf S. 158, zumal nach dem Zitat zu 8, III, b, ebendas. erkennen, wo mein Eigentum anfängt. Das Hauptmotiv aber betr. den Gegensatz verschiedener Auffassungen vom Ehrbegriff und die Bedeutung gerade dieses Motives für das ganze Drama ist meines Wissens vor mir von niemand aufgezeigt worden.

2) Von dem Verhältnis dieses Lustspieles zu den älteren Lustspielen Lessings, zu der voraufgehenden deutschen Lustspielliteratur, zu Diderot, oder gar zu den englischen, spanischen und italienischen Vorbildern (s. E. Schmidt a. a. O. S. 463 ff.

den Schlußsätzen desselben wird der Konflikt deutlich, um dessen Ausgleich es sich in diesem Lustspiel handelt.

Die typischen Bestandteile: 1. Ort. Berlin, der Gasthof zum König von Spanien (II, 2)[1]; in demselben ein Vorsaal mit dem Ausblick auf eine durch das ganze Stockwerk führende Treppe (III, 3), der Schauplatz in Aufz. I, aber auch in Aufz. III und V; außerdem ein daranstoßendes Zimmer, der Schauplatz in Aufz. II, aber auch in Aufz. IV. Somit noch strengere Beachtung der Einheit des Ortes, als in der zeitlich späteren Dichtung Emilia Galotti.

2. Zeit. Der 22. August des Friedensjahres 1763 (II, 2) und zwar der Umlauf dieses einen Tages; denn die Ankunft des Grafen von Bruchsall, die 24 Stunden nach dem Eintreffen der Minna erfolgte (V, 13), wird bereits in der Exposition (II, 2) angekündigt. Die Handlung beginnt mit der Frühe des Morgens (I, 1); der Aufz. II versetzt uns in die Frühstückszeit (II, 1). Im weiteren Verlaufe des Dramas wird gedacht der Mittagszeit (II, 8, III, 3, 10, 11 und IV, 1, 2) und der Nachmittagsstunde drei Uhr, für welche Tellheim zu einer gemeinsamen Ausfahrt bestellt wird (III, 10 u. IV, 4). Also Einheit der Zeit im Sinne eines Tageslaufes.

3. Die handelnden Personen des Dramas werden bis auf Riccaut sämtlich eingeführt, oder doch, wie der Graf von Bruchsall, in der Exposition angekündigt.

4. Die Vorgeschichte wird in derselben nicht erschöpft; vielmehr werden wesentliche Punkte derselben erst während des Ganges der Haupthandlung allmählich und zum Teil verhältnismäßig spät (IV, 6) aufgedeckt, um unsere Spannung zu steigern, aber auch, damit diese Aufdeckung das Verständnis der seelischen Zustände und ihrer Wirkung erleichtere und vertiefe. Wir folgen darin dem Gange der Dichtung und betrachten zunächst die Gliederung und den Inhalt der beiden zur Exposition gehörigen Aufzüge I und II.

I. Aufzug.

Allgemeiner Vorblick. 1. Den äußeren Rahmen für die Handlung bildet die Darlegung der Notlage Tellheims. Sie wird den Grundzügen nach gezeichnet in der I. Szenengruppe (Sz. 1—4). Ein Offizier eines der preußischen Freibataillone, im Felde verwundet, abgedankt mit der Auflösung dieser Bataillone[2]), ohne seine Schuld ver-

---

und 477 ff.) sehen wir hier völlig ab, da die genannten Größen dem Schüler teils völlig unbekannt sind, teils unbekannt bleiben können (wie die älteren Lustspiele Lessings).

1) Nach zeitgenössischem Zeugnis liegt ein wirkliches Erlebnis zugrunde, das in einem Breslauer ersten Gasthofe, der heute noch bestehenden „Goldenen Gans", sich zugetragen hat (Borinski a. a. O. S. 189).

2) „Seit 1756 waren preußische Freibataillone gebildet worden, deren Zahl schließlich auf 21 stieg. 1763 wurden 16 derselben aufgelöst und Offiziere wie Mannschaften ohne jede Entschädigung abgedankt, indem Friedrich II. erklärte, nicht so viele Truppen erhalten zu können." Erich Schmidt a. a. O. S. 462.

schuldet, obdachlos, ohne einen Heller baren Geldes, wird durch den Wirt des Gasthofes gegen seinen Willen ausquartiert und so zum Verlassen des Gasthofes genötigt, erscheint also verlustig der äußeren (relativen) Ehre vor der Welt. Aber er wird ausquartiert, nur um der Geliebten, der Retterin aus der Not, Platz zu machen. (Scheinbar unglückliche, in Wahrheit jedoch glückliche, einen heiteren Ausgang schließlich doch noch in Aussicht stellende Verschlingung der Verhältnisse. Verwendung des aus der Emilia Galotti bekannten Lessingschen Mittels, hart neben die Verflechtung zugleich auch das Mittel der Lösung zu legen, s. oben S. 88.)

2. In diesen Rahmen tritt hinein eine bedeutsame, folgenreiche Handlung, die Versetzung des Verlobungsringes durch Tellheim (Szenengruppe III, Sz. 10 und 11), eine Handlung vollkommen begreiflich aus der äußersten Bedrängnis, sowie aus dem Seelenzustande Tellheims, der in seiner Lage eine Verbindung mit dem vornehmen Fräulein für unmöglich hält und deshalb den Ring seit geraumer Zeit nicht mehr vor der Welt getragen hat (I, 11), aber dennoch nicht ohne die leise Schuld einer gewissen Untreue gegen die Verlobte. Auch hier also wie im Philotas und so oft in der Emilia Galotti unlösliche Verschlingung von Recht und Schuld.

Dazwischen werden eingeschoben:

3. Die Begegnung mit der Dame in Trauer (Szenengruppe II, Sz. 5—7) (die Möglichkeit einer Hilfe; glänzende Darlegung der vollsten Ehrenhaftigkeit Tellheims; T. im Vollbesitz der inneren, absoluten Ehre).

4. Auseinandersetzung mit Just, seine Verabschiedung und Wiederannahme (Sz. 8) (das Treuverhältnis Justs zu seinem Herrn; auch Just bei aller äußerlichen Ungeschliffenheit ist ein Bild biederster Ehrenhaftigkeit).

5. Die Ankündigung der fremden Herrschaft (Sz. 9). (Die Hilfe für uns in Sicht.)

6. Werner und sein Treuverhältnis zu Tellheim (Sz. 12). (Eine andere Möglichkeit der Hilfe; auch Werner ein Bild vollster Ehrenhaftigkeit.)

Die nähere Bedeutung dieser Motive hat die Einzelbetrachtung festzustellen. Mit der Unterscheidung dieser Gruppen ist zugleich die allgemeine Gliederung des Aufzuges bezeichnet; sie zeigt drei Szenengruppen und drei Szeneneinheiten.[1])

I. Szenengruppe. (Sz. 1—4.)

Darlegung der äußersten Notlage Tellheims. Sz. 1. T. hat nach der am Abend vorher durch den Wirt ihm angetanen Unbill das Gasthaus verlassen und die Nacht obdachlos zugebracht, als ob er noch im

1) Wir begnügen uns nur mit wenigen Andeutungen und berühren das Selbstverständliche nicht. Auch die Betrachtung mit den Schülern wird hier eine ungleich schnellere sein können und müssen, als bei der Emilia Galotti.

Felde wäre. Just hat seinen Herrn im Vorsaal zu dessen Zimmer wachend erwartet und ist schließlich eingeschlafen; darüber ist es Tag geworden. — „Du uns?" d. h. herauswerfen? „Frisch, Bruder" usw.; er glaubt im Traum einen Genossen gefunden zu haben, der ihm hilft, Rache an dem Wirt zu nehmen, ganz wie er Sz. 12 Werner zu einer solchen auffordert.

Sz. 2. Nähere Darlegung der Notlage Tellheims. — T. ist, nachdem ihm in seiner Abwesenheit das Zimmer ausgeräumt war, in ein armseliges Stübchen verwiesen, d. h. „aus dem Hause gestoßen", „auf die Straße geworfen", obwohl er Jahr und Tag bei dem Wirt gewohnt, demselben manchen Taler zugebracht hat und bisher in seinem Leben keinen Heller schuldig geblieben ist.

Unterschied zwischen der Behandlung von aktiven Offizieren während des Krieges und von abgedankten nach demselben. Diese Erfahrungen, verschuldet und vor der Welt beschimpft zu sein, sind doppelt empfindlich für einen Offizier, weil ein solcher, berufen, mit seiner Persönlichkeit für andere einzustehen, auch vor anderen verpflichtet ist, dieselbe makellos und vollwertig zu erhalten. — Der dreifache Danziger und das dreifache: „Er ist doch ein Grobian." Just ohne feineres Zartgefühl nimmt die Gabe des Wirtes an, aber als eine ehrliche Seele sagt er ihm die Wahrheit. Was ihn ganz erfüllt, ist unbedingte Hingabe an seinen Herrn, dessen Ehre seine Ehre, und dessen Geschick sein Geschick ist. Unbedingte Treue einer ursprünglichen Natur. — „Ehe wir Tellheim selbst sehen, läßt uns der Dichter den einfachen, gleichsam elementaren Eindruck seiner Person in der Seele seines letzten Dieners, einer rohen, unverdorbenen Natur, erleben. Dieser Eindruck soll Tellheims dramatischer Vorbote sein." (K. Fischer a. a. O. S. 106.)

Sz. 3. Gegensatz: die kriechende Art des katzenbuckelnden Wirtes und die gelassene, vornehme Tellheims, des geraden Soldaten. Erste Hinweisung auf die noch vorhandenen Hilfsmittel, die von Werner dargeliehenen fünfhundert Louisdor.

Sz. 4. Gegensatz: urwüchsiges Empfinden Justs, der für den erfahrenen Schimpf nur kräftigen Haß hat, und der sittliche Adel einer vornehmen Natur, die im Vollbesitz der inneren Ehre sich erhaben weiß über die Ungezogenheit des sittlich tief unter ihm stehenden Wirtes. Aber auch ein Zug der Schwermut ist in Tellheim, die an die Stimmung der Verzweiflung grenzt: „Ich habe keinen Heller bares Geld mehr! Ich weiß auch keines aufzutreiben." (Höhe.) — Auch den letzten, einzigen Diener, der ihm aus früheren glänzenden Tagen (III, 2) geblieben war, muß T. entlassen; denn seine (äußere) Standesehre, sowie sein zartes Ehrgefühl, die absolute Ehre, verbieten ihm, die Hilfsleistungen eines Dieners, die er nicht entgelten kann, weiter auszunutzen. Die an sich so gut gemeinte Indiskretion Justs, der seines Herrn Lage Werner mitgeteilt hatte, wird ein natürlicher Anlaß, ihm seine Entlassung anzukündigen. Die innere Ehre verbietet T. auch, das Geld Werners, der „sein bißchen Armut

mit ihm teilen" will, anzutasten. Er will nicht andere in sein Geschick verflechten, sondern allein es tapfer tragen (sein Recht); aber er unterschätzt das Wesen der Treue in Just und Werner (s. unten), die auch ein Recht hat, Opfer zu bringen, und vergißt, daß dieses Opfer ein Zeugnis ebenderselben Großmut ist, die er selbst einst den thüringischen Ständen gegenüber geübt hatte (IV, 6) und sofort von neuem der Witwe Marloffs gegenüber zu üben bereit ist.

II. Szenengruppe. (Sz. 5—7.)

Die Begegnung mit der Dame in Trauer. Die Szenen offenbaren den vollen Seelenadel (γενναιότης), den Vollbesitz der absoluten Ehre an Tellheim, in demselben Zeitpunkt, wo er der relativen Ehre völlig verlustig zu sein scheint. Es würde unehrenhaft sein, ein Bestehlen der unerzogenen Waisen seines Freundes, wollte er von dem armen braven Weibe die Berichtigung der Schuld ihres Gatten annehmen, so groß auch jetzt der eigene Mangel ist. Zugleich zeigt T. die äußerste Zartheit der Empfindung und des Benehmens, durch welches von der Frau das drückende Gefühl, Wohltaten annehmen zu müssen, ferngehalten werden soll. Er bekennt sich als Schuldner Marloffs, erbietet sich zu jeder Fürsorge für dessen Waise und weist der Witwe den weiteren Weg der Hilfe nach (ihre Forderungen an die Regimentskasse). Dafür dankt ihm die volle Anerkennung aus dem Munde der dankbaren, zartfühlenden Witwe („edelmütiger Mann! ... woher wissen es denn aber auch Sie, daß eine Mutter mehr für ihren Sohn tut, als sie für ihr eigen Leben tun würde?" Ein Höhepunkt in der Charakteristik T.s; aber auch erste Lektion für Tellheim: „Verzeihen Sie nur, wenn ich noch nicht recht weiß, wie man Wohltaten annehmen muß.") Sittliche Erhabenheit T.s, und zwar nicht nur einer Größe im Leiden, sondern auch eines großmütigen Handelns mitten im Leiden. Sie wirft ein Licht auf die andere großmütige Handlung den sächsischen Ständen gegenüber, die ihn in das Unglück stürzte, ohne daß diese Erfahrung ihn fremdem Unglück gegenüber verhärtet hat.

Szeneneinheit. (Sz. 8.)

Auseinandersetzung Tellheims mit Just. Neuer Beitrag zur Charakteristik der Notlage T.s. Er ist seinem Diener den Lohn für mehr als drei Monate schuldig und sogar die von diesem für seinen Herrn gemachten Auslagen. So verlangt mit Recht seine Ehre, die Dienste dieses Dieners nicht weiter zu beanspruchen, auch wenn er, verwundet, eines anderen Hilfeleistung kaum entbehren kann. Aber eben dieser Diener macht in seiner Schlichtheit ihn auf ein anderes Verhältnis aufmerksam, das innerliche Treuverhältnis, das zu lösen (ihn zu „verstoßen ohne Barmherzigkeit") nicht edel und unverträglich mit der (absoluten) Ehre sei. Sittliche Schuld, in welcher Just durch frühere reichlich empfangene Wohltaten seinem Herrn gegenüber, ebenso aber auch dieser seinem Diener gegenüber steht, nach dem Satze, daß frei erwiesene Wohltaten den Geber

an den Empfangenden innerlich binden.[1]) Edelmut T.s, der sich gegen seinen Diener so gütig erwies, und nun ein Wettstreit des Edelmutes zwischen dem Diener und dem Herrn. Denn auch Just ist in seiner Art ein Bild edelster Denkungsart; das zeigt die Geschichte von dem häßlichen, aber treuen Pudel, dem er das Leben gerettet hat, und dessen Treue mit Treue zu lohnen er nun sich verpflichtet fühlt; das zeigt vor allem aber auch die Nutzanwendung, welche er von dieser Geschichte auf T.s Verhältnis zu ihm gemacht zu sehen wünscht. Zweite Lektion, die T. erhält, und zwar durch seinen einfachen Diener.

Zwischenszene. (Sz. 9.)

Ankündigung der fremden Herrschaft. Gegensatz der hier vorgeführten Bedientennatur zu Just. Dieser Bediente wechselt alle Wochen seine Herrschaft, kennt nicht einmal ihre Namen, ist also durch keinerlei Treuverhältnis mit ihr verbunden; aber er plaudert, wenig verschwiegen, ihre Geheimnisse aus. Ankündigung der zunächst unsichtbar nebenhergehenden, nachher so bedeutsam eingreifenden Gegenhandlung. Wiederum wird hart neben die Verschlingung die Lösung gelegt, vgl. oben S. 97: Würde T., wenn er den Namen der Minna schon hier erfahren hätte („wie heißt euere Herrschaft?"), den Ring wohl versetzt haben?

III. Szenengruppe. (Sz. 10 und 11.)

Die Versetzung des Verlobungsringes. Grundlegung zur Verwickelung. Die Handlung ist vollkommen begreiflich nach der voraufgegangenen Darlegung der äußersten Bedrängnis T.s. Er ist obdachlos, ohne einen Heller baren Geldes, dem Wirt und seinem eigenen Diener verschuldet: eine Lage, aus der sonst nur noch der freiwillige Tod ihn befreien zu können scheint. Aber so gerechtfertigt auch danach die Versetzung des Ringes erscheint, so ist diese Handlung doch unlöslich verschlungen mit einer leisen Schuld, einer leisen Untreue an eben der Minna, der er mit diesem Ringe seine Treue verpflichtet hat (IV, 6), und die gerade jetzt ihn zu suchen herbeigeeilt ist. Um der relativen Ehre willen verletzt er die absolute Ehre. Aber damit wir recht innewerden, wie hart die Not ihm an das Leben ging, und die gerügte Handlungsweise ja milde beurteilen, mahnt er, die Pistolen nicht zu vergessen[2]); damit wir ihn anderseits nicht für unempfindlich und gleichgültig halten, läßt der Dichter ihn so fürsorglich des Pudels gedenken. Wer ein so mitleidiges Herz für den häßlichen Pudel seines Dieners hat und kurz vorher

---

1) Vgl. Perikles in der Leichenrede (Thukyd. II, 40): „Zuverlässiger in seiner Freundschaft ist der Wohltäter, das freundliche Verhältnis dem Empfänger zu wahren; denn es ist ein durch erwiesenes Wohlwollen geschuldetes."

2) K. Fischer a. a. O. S. 116 meint, dieser Zug soll Tellheim als Soldaten charakterisieren; denn das habe in dem bisherigen Charakterbilde T.s noch gefehlt. — Ist das Soldatische nicht vor allem schon durch seine Blessur angedeutet? Wir glauben diese Erinnerung an die Pistolen mit dem Kernpunkt der folgenden Handlung in Verbindung setzen zu müssen.

so zartfühlend war gegen die Witwe seines Kameraden, sollte der gleichgültig seine Geliebte im Stich lassen können?[1]) Damit wir endlich den Vorfall, die Versetzung des Ringes, nicht zu tragisch nehmen, sondern uns bewußt bleiben, daß wir uns in einem Lustspiel befinden, teilt uns Just sofort in Sz. 11 mit, daß er den Ring bei dem Wirt versetzen wolle, ihn zu ärgern (ein Beispiel der natürlichsten Art, mit welcher Lessing die folgereichsten Dinge zu motivieren liebt). Just ahnt nicht, welche Verwickelungen dieser Schritt hervorrufen und wie er doch zugleich der Weg zur heitersten Lösung werden soll. — „Die Höflichkeit der fremden Dame ist mir empfindlicher als die Grobheit des Wirtes." Diese Blindheit wirkt wie tragische Ironie.

Szeneneinheit. (Sz. 12.)

Werner und sein Verhältnis zu Tellheim. W., das Bild einer beweglichen („lustigen"), über alles Ungemach sich hinwegsetzenden Natur, die bereit ist, ihr Glück in jedem Augenblick neu zu begründen. Gegensatz zu dem schwermütigen, an sich selbst verzweifelnden Tellheim. Ein Ausweg wird gezeigt, wie auch ihm trotz seiner Blessur es möglich sein würde, sich eine neue Existenz zu schaffen. Aber auch geistesverwandt ist Werner dem Major nach dem inneren Adel seiner Seele. Er hat sein Gütchen veräußert und will seinen Roggen verkaufen, um auch diese Summen dem Major zum „Aufheben" zu geben. Er ist ein Soldat („Soldat war ich, Soldat muß ich wieder sein"), der auf seine Ehre etwas hält, kein „Packknecht", wie Just, der „ebensowenig die Zeitungen liest als die Bibel", ein wenig von einem miles gloriosus („unsere Affäre bei den Katzenhäusern" s. oben S. 92), in allem ein Bild der Treue, das uns so vielfach in demselben Augenblick vorgeführt wird (der Pudel, Just, Werner), wo Tellheim treulos zu sein scheint gegen die Geliebte; endlich ein Bild voller Ehre im relativen und absoluten Sinne. — Weiterer Beitrag zur Charakteristik Tellheims. „Es fehlt in dem Bilde noch ein Zug ... Ein solcher Herr, ein solcher Mann, sagt Just, ein solcher Offizier!" Von seiner kriegerischen Tätigkeit, von dem heldenmütigen, tapferen Major, dem Vorbild seiner Soldaten in der Schlacht werden wir aus seinem Munde keine Silbe hören; diesen Zug kann uns weder sein Diener, noch die Witwe seines Kameraden, sondern nur ein Soldat schildern, der unter ihm gedient, ihn gesehen hat und für den Helden Tellheim schwärmt ... daß Tellheim einer der tapfersten Helden in der Schlacht war, glauben wir dem Werner auf das eine so naiv empfundene, so überzeugungsvolle Wort: „Der Prinz Heraklius muß ja wohl von dem Major Tellheim gehört haben!" (K. Fischer a. a. O. S. 113 ff.)

Einzelnes. Über den Prinzen Heraklius s. oben S. 93. — „Ein Feldzug wider den Türken kann nicht halb so lustig sein, als einer wider

1) Von dem Schauspieler Eckhof erzählt der andere große Meister der Schauspielkunst Schroeder: „Es lag eine Welt voll Ausdruck in seiner Rede, wenn er als Tellheim die Worte sprach: „Nimm mir auch deinen Pudel mit, hörst du, Just!"

den Franzosen." Hinweisung auf die lustige Jagd bei Roßbach. Der Dichter hütet sich in der ganzen Dichtung an den Bruderkampf von Deutschen gegen Deutsche mehr als ganz allgemein (s. V, 13) zu erinnern; aber er hebt denjenigen Gesichtspunkt hervor, unter welchem der Krieg als ein nationaler betrachtet werden kann, als ein Kampf gegen den gemeinsamen nationalen Erbfeind. — Justs Auslassung: „wir lassen anschreiben, und wenn man nicht mehr anschreiben will und uns zum Hause herauswirft, so versetzen wir, was wir noch haben", enthält eine Verurteilung der Handlung Tellheims durch den naiven Volksmund, und zwar noch ehe die Tat selbst geschehen ist.

Nun ist Tellheim nach seinem edlen und liebenswerten Gehalt, der auf alle ihm Nahetretenden einen so unwillkürlichen Zauber ausübt, daß sie ihm in unbedingter Treue ergeben sind, so eingehend gezeichnet, daß wir die tiefe Neigung Minnas für ihn verstehen, und auch, wie diese sich aufmachen konnte, den Verschollenen zu suchen. „Diesen Mann schildern heißt Minnas Handlungsweise motivieren" (K. Fischer a. a. O. S. 106).

II. Aufzug.

Allgemeiner Vorblick. Sz. 1 und 2 Eingangsszenen. Charakteristik der „sächsischen Gruppe" (s. oben S. 95). Die Wiedererkennung des Ringes. Das Wiederfinden Tellheims. — Szenengruppe I. Sz. 3—7. Höhe der Freude Minnas in Erwartung Tellheims. — Szenengruppe II. Sz. 8 und 9. Die Wiedervereinigung mit Tellheim und (Umschlag) neue Trennung von ihm, anscheinend auf immer. — Schauplatz das Zimmer Minnas, das früher T. innehatte.

Die Eingangsszenen. (Sz. 1 und 2.)

Sz. 1. Minna und Franziska. Minnas Gedanken bewegen sich nur um Tellheim; Franziska weiß es und lenkt in ihre Gedankenbahn ein mit dem Bilde vom „ersten Sturm", den zu geben man gekommen sei. Natürliches und doch sehr kunstvolles Fortspinnen des Dialogs durch die Reihe: Sturm, Kapitulation, Offizier, Tellheim. T.s Charakteristik eingeleitet durch den Satz der Franziska: „man spricht selten von der Tugend, die man hat; aber desto öfter von der, die uns fehlt." Die Anwendung dieses Satzes auf T. Kurze zusammenfassende Schilderung (descriptio) seines Wesens: er ist der tapferste Mann von der Welt (Bestätigung des oben S. 101 mitgeteilten Zuges); er hat das rechtschaffenste Herz, aber Rechtschaffenheit und Edelmut sind Worte, die er nie auf die Zunge bringt; d. h. er ist das Ideal eines Offiziers und Ehrenmannes. — Gegensatz: die Tugenden, von denen er spricht, und die ihm nach der „sehr guten Anerkennung" Franziskas fehlen müßten; Ökonomie und — Verschwendung? (Fehlschluß mit tragischer Ironie); Treue und — ein Flattergeist? (Vorbereitung auf das Etwas von Wahrheit in diesem scherzhaften Urteil, die leise Untreue Tellheims.) Auch hat er seit dem Frieden nur einmal geschrieben, d. h. zwischen dem 15. Februar und

22. August nicht; aber was er damals schrieb, war ein Zeichen unveränderter Treue und der Sehnsucht nach der Erfüllung seiner Wünsche.

Gleichzeitige Charakteristik Minnas sowie Franziskas. Ihr sehr vertrauliches Verhältnis erklärt sich aus ihrer gemeinsamen Erziehung (Sz. 2) und ist, in das Edlere und Heitere übersetzt, eine Art Gegenstück zu dem Verhältnis Tellheims zu Just. Grundzüge in dem Wesen Minnas: Natürlichkeit und Offenheit („mit deinen Mäulern unterm Schlosse! die Mode wäre mir eben recht!"), unerschütterliches Vertrauen (Treue) zu T. und zu seiner Liebe, Mangel jeder Eifersucht. Ihre Natürlichkeit, die ohne Rücksicht auf das Urteil der Welt nur dem Zuge des Herzens („mein Herz sagt es mir, daß meine Reise glücklich sein wird, daß ich ihn finden werde") und der Stimme der inneren Ehre folgt, wird gerader Gegensatz zu dem allzu peinlich auf das Urteil der Welt (die relative Ehre) sehenden Verlobten. Aus diesem vom Dichter beabsichtigten Gegensatz, dessen Ausgleichung ein Hauptthema des Dramas ist, wird ihr Benehmen T. gegenüber verständlich, daß sie ihn aufsucht und sich auf alle Weise zu erhalten bemüht ist, in einer Weise, die auf den ersten Blick zuweilen über die Grenze zarter Weiblichkeit hinaus zu gehen scheint. „Der Dichter wollte dem in seinen konventionellen Ehrbegriffen befangenen T. das Beispiel seiner Minna gegenüberstellen, welche durch ihre Hochachtung vor einer edlen Tat, durch ihre Liebe sich über die Schranken der hergebrachten Sitte erhaben gefühlt hat." Erler a. a. O. S. 15. — Franziska ist die veredelte Figur der Kammerzofen und Lisetten in den älteren Lustspielen Lessings, sowie in den übrigen seiner Zeit.

Einzelnes zu Sz. 1. Das Fräulein im Negligé, Tee trinkend: zwanglose und einfachste Art die Zeit zu bestimmen. — Das Kompliment, das Minna dem fremden Offizier machen läßt, um Gelegenheit zu haben, sich nach T. zu erkundigen, verknüpft zugleich diese Handlung mit der voraufliegenden in I, 9. — „Es sind nicht alle Offiziere Tellheims." . . . „Wer weiß, in welche Verwirrungen von Rechnungen und Nachweisungen er geraten." Ausdrücke unbewußter, tragischer Ironie, soweit diese Bezeichnung im Lustspiel angemessen ist. — „Maul"; das Wort hatte zu Lessings Zeit noch nicht die jetzige unedle Bedeutung; vgl. Laokoon Abschn. IV: „Wenn Virgils Laokoon schreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nötig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt?" — „Sein Regiment ward nach dem Frieden zerrissen" usw. Hindeutung auf die Auflösung der Freibataillone. Sie weiß also noch nichts von seiner „Abdankung" und hält ihn nur für „versetzt".

Sz. 2. Der katzenbuckelnde, „höfliche", neugierige und unverschämte Wirt mit dem Fremdenbuch. Er wird in echt Lessingscher Weise natürlicher Anlaß, die Personalien Minnas und Franziskas festzustellen, ohne eine lästige Beschreibung. Vgl. die Vorschriften im Laokoon Abschn. XX. Das Examen wird auf die natürlichste Weise abgebrochen durch die Ankündigung der Ankunft des Oheims, die notwendig ist, damit dieser zum Schluß nicht ganz unerwartet nur als deus ex machina erscheine. Seine

Verspätung ist durch den Unglücksfall mit dem Wagen genügend erklärt; sie macht die Bahn frei für die völlig selbständige Bewegung Minnas Tellheim gegenüber. Dann geht der Lustspielton in den Ernst über („nur ein abgedankter Offizier"; Verdächtigung des Lebens dieser ehemaligen Offiziere. — Neue Erinnerung daran, wie sehr T. der relativen Ehre verlustig gegangen ist, und Bezeugung dieses wichtigen Umstandes vor den eigenen Ohren Minnas). Natürlichste Überleitung zu dem Vorzeigen des Ringes, zur Wiedererkennung desselben und durch ihn zum Wiederauffinden T.s. Zugleich Aufdeckung seiner bedenklichen Tat; das Urteil der Welt (vox populi) in den Worten des Wirtes: „was weiß ich, wo sich der Ring eigentlich herschreibt? während des Krieges hat manches seinen Herrn, sehr oft mit und ohne Vorbewußt des Herrn, verändert." Aber auch Aufdeckung der vollen, arglosesten Herzensgüte Minnas, die nur einen Tadel hat für den „häßlichen, unfreundlichen, harten, grausamen" Wirt, und, allein dem natürlichen Zuge ihres Herzens folgend, ohne an die Mißdeutung zu denken, welche die Veräußerung des Verlobungsringes zuläßt, dem „Unglücklichen" zu helfen sich beeilt. Umschlag in der Haltung des Wirtes. Umschlag in der Stimmung Minnas von banger Erwartung zur höchsten Freude.

I. Szenengruppe. (Sz. 3—7.)

Höhe der Freude Minnas in der Erwartung Tellheims. — Der Ausbruch der Freude mutet uns an wie ein hyporchematisches Lied der griechischen Tragödie. Siebenmalige Wiederholung des Wortes „freuen" und „Freude". Ein Zeugnis der ungeschminktesten Natürlichkeit, aber auch der echtesten Herzensgüte Minnas; hierin Geistesverwandtschaft mit Tellheim. Sie muß beschenken, damit auch andere an ihrer Freude teilnehmen; ja sie zwingt ihre Gaben den Freunden auf („ich habe einen zänkischen Rausch"), und vor allem soll auch der erste blessierte arme Soldat bedacht werden, der ihr begegnet; ein solcher ist ihr ohne weiteres ein Gegenstand der anerkennenden Achtung, recht im Gegensatz zu der verkennenden Nichtachtung, mit welcher der Wirt den verwundeten, abgedankten Offizier behandelt. Auch läßt sie sich durch die Schatten nicht stören, welche die Weigerung Justs, zu erscheinen (Sz. 4), und sein ungezogenes Benehmen (Sz. 6), sowie das zögernde Verhalten Franziskas, die offenbar an der Versetzung des Ringes Anstoß nimmt (neue Verurteilung dieser Handlung durch einen unbefangenen Mund, Sz. 5), in ihre Freude hineinwerfen wollen, und die auf den folgenden Umschlag vorbereiten sollen. Die Freude macht sie „drehend und wirblicht"; aber sie richtet ihre Gedanken in stummem Gebet nach oben. Hinweisend auf die göttliche Führung, auch mit den Worten: „vielleicht, daß ihm der Himmel alles nahm, um ihm in mir alles wiederzugeben" (Sz. 7). Vgl. damit Philotas Sz. 3: „die beste Anbetung ist dankende Freude", und Lessing in einem Briefe an seinen Bruder, Werke Bd. XII, S. 344 Lachm.: „Ich kenne an einem unverheirateten Mädchen keine höheren Tugenden, als Frömmigkeit und Gehorsam."

Der **komische Kontrast** in Sz. 4 und 6 erhält uns gegenwärtig, daß wir uns in einem **Lustspiel** befinden. Dabei macht Just nach Bedientenart eine allzu wörtliche Anwendung von der Äußerung T.s in I, 10: „Mache Just, daß wir aus diesem Hause kommen! die Höflichkeit der fremden Dame ist mir empfindlicher, als die Grobheit des Wirtes" (vgl. damit Just Sz. 6: „Mein Herr kann die allzu höflichen Damen ebensowenig leiden, als die allzu groben Wirte"). Dies und die dem Just noch verborgene Beziehung auf Minna, die Verlobte seines Herrn, erhöht die komische Wirkung. — Die Hinweisung auf Kurland als die Heimat T.s wird ein Beitrag zur **Vorgeschichte** T.s; er ist danach kein geborener Preuße (s. unten zu IV, 6). Übrigens wird der „ritterliche Major" nicht ohne Grund gerade zu einem Kurländer gemacht; in den Ostseeprovinzen war damals weltmännisches und weltgewandtes Benehmen vornehmlich zu Hause.

II. Szenengruppe.. (Sz. 8 und 9).

Die Wiedervereinigung Minnas mit Tellheim und neue Trennung von ihm, anscheinend auf immer. Den Eingang bildet eine Wiedererkennung (*ἀναγνώρισις*). Um so überzeugender wirkt die Sprache der natürlichen, wahren Empfindung, deren Ausdruck die ersten Worte beider sind („Ah, meine Minna." — „Ah, mein Tellheim!"). Diese unwillkürliche, lauterste Bezeugung einer wahren Liebe (in Sz. 8) und das dreimal wiederholte Geständnis T.s (Ja! ja! ja!) auf die Gewissensfrage Minnas: „Lieben Sie mich noch, Tellheim?" (in Sz. 9) werden zu **festen Haltepunkten** in der folgenden Verwickelung, welche uns von vornherein die Zuversicht geben, daß eine erfreuliche Lösung schließlich doch nicht fehlen werde.

Die Natürlichkeit Minnas, die nur der Stimme des Herzens folgt und keinen Grund sieht, ihr Verhältnis zu T. vor der Welt, auch nicht vor dem Wirt zu verheimlichen (Sz. 9: „welche Umstände! was wir uns zu sagen haben, kann jedermann hören"), die sich vielmehr offen vor aller Welt zu ihrem Verlobten bekennen möchte (s. unten zu III, 10), tritt schon bei der ersten Begegnung in einen deutlichen Gegensatz zu dem Verhalten T.s, der nach der ersten Aufwallung der natürlichen Empfindung sich durch peinliche Rücksichten auf die **äußere Ehre** leiten läßt und es in seiner Lage für unverträglich mit dieser hält, sich ferner vor der Welt den Verlobten Minnas zu nennen; er will und darf die Geliebte in keiner Weise in sein Geschick verflechten. So wird ihm das Wiedersehen nach dem ersten Ausbruch der natürlichen Empfindung zu einem sehr schmerzlichen („daß es der Himmel wollte!" nämlich, daß wir uns ineinander irrten!). Denn dieses Wiedersehen macht die notwendige dauernde Trennung nur um so schwerer. Vorbereitung des Umschlages, der in seinem Gemüte bereits erfolgt ist. Minna bleibt ihrem Wesen getreu, läßt die Stimme des Herzens durch die Stimme der **Vernunft** und **Notwendigkeit**, die T. vertreten zu müssen meint, nicht unterdrücken, nachdem die beiden Fragen, ob T. sie

noch liebe oder eine andere, von T. mit einer jeden Zweifel ausschließenden, innigen Bezeugung seiner Treue beantwortet sind. (M.: „In was für einen Ton bin ich mit Ihnen gefallen! ein widriger, melancholischer, ansteckender Ton. Ich nehme den meinigen wieder an.")

Die Gedankenreihe T.s. Thesis: „der Unglückliche muß gar nichts lieben. Er verdient sein Unglück, wenn er diesen Sieg nicht über sich selbst zu erhalten weiß; wenn er sich gefallen lassen kann, daß die, welche er liebt, an seinem Unglück Anteil nehmen dürfen. Deshalb befehlen mir Vernunft und Notwendigkeit, M. v. B. zu vergessen." Zusammenfassende Schilderung seiner glücklichen Vergangenheit mit der Höhe: „die Schranken der Ehre und des Glückes standen vor mir eröffnet"; und ebenso im Gegensatz dazu Schilderung des gegenwärtigen Elends eines an seiner Ehre Gekränkten, eines Krüppels, eines Bettlers. — Gegenreihe der Gedanken Ms.: scherzhafter, im Grunde aber recht ernsthafter, weil berechtigter Vorwurf, daß er sich unglücklich nenne und doch noch im Besitz seiner Liebe und der treuesten Gegenliebe sei (Verkennung des Rechtes der Treue und Liebe); daß es eine gewisse kalte, nachlässige Art gebe, von seinem Unglück zu sprechen; wie bedenklich diese vernünftige Vernunft, diese notwendige Notwendigkeit sei, die ihm befehle, die Geliebte zu vergessen. (Einseitigkeit in der Lebensanschauung T.s, seine Neigung zur Schwarzsichtigkeit und ein versteckter Egoismus, der trotz aller Rücksicht auf die Geliebte zu sehr an sich, zu wenig an diese denkt.) Den Schluß macht, indem Minna das in ihren Augen Äußerlichste und Wertloseste an seinem Unglück herausgreift, die scherzhafte erneute Werbung um die Hand des „lieben Bettlers". — Verknüpfung dieser beiden Gedankenreihen in scheinbar natürlichster und doch kunstvollster Weise zu dem Bilde eines vollendeten Dialogs. T. eröffnete die Reihe, indem er sich einen „Elenden" nennt; M. nimmt das Wort auf und weist es zugleich zurück mit dem Ausruf: „Unglücklicher Mann, wenn Sie gar nichts lieben"; T. hält das Wort fest und knüpft daran seine These und ihre Ausführung.

Das Ende des Dialogs läßt die Schürzung des Knotens (Hauptaufgabe der Exposition) in voller Deutlichkeit heraustreten; aber auch, wie Berechtigung und Nichtberechtigung (Recht und Schuld) sich auf beiden Seiten unlöslich verschlingen. T.s Einseitigkeit und das in dieser liegende Unrecht, die Überschätzung des Verlustes der relativen Ehre, wird ihm schon jetzt von seiner Verlobten mehr als einmal vorgehalten, dem Zuschauer aber am fühlbarsten gemacht durch das Bild der vollendeten Natürlichkeit M.s, die nur die Stimme des Herzens gelten lassen will. Umgekehrt hat diese, die doch selbst zuvor ihn als einen Unglücklichen vermutet hatte („er muß unglücklich sein; das jammert mich", Sz. 5), kein volles Verständnis für T.s Lage, wenn sie nunmehr ihn gar nicht als einen solchen gelten lassen will. Sie hat ein Recht, seiner zu wenig natürlichen, übertreibenden Auffassung gegenüber die Sprache des natürlichen Herzens reden zu lassen; aber es wird zu einem Unrecht,

wenn sie in ihrer Natürlichkeit für die Beurteilung seiner Lage **nur** den Ton des neckischen Scherzes hat.[1])

Hier liegt ein tieferer Gegensatz verborgen, der nicht leichterhand beseitigt werden kann, sondern eine Ausgleichung sehr innerlicher Art nötig macht. Zunächst ist es freilich die überwältigende („folternde") Güte Minnas, die Furcht T.s, auch seiner (absoluten) Ehre vor sich selbst verlustig zu gehen („eine Niederträchtigkeit zu begehen", „in seinen eigenen Augen verächtlich zu werden", vgl. III, 10), die Sorge, die Geliebte in ihrer natürlichen Herzensgüte keine Unbesonnenheit begehen zu lassen, welche ihn treiben, sich von ihr loszureißen („von ihnen!" „von mir?" so ist zu betonen), wie es scheint auf Nimmerwiedersehen („Sie nie, nie wieder zu sehen"). Aber das Schlußwort Minnas: „Minna, Sie lassen?" und das Gefühl, daß so edle und im tiefsten Grunde ihrer Seele doch so verwandte Naturen sich nicht scheiden dürfen wegen eines verhältnismäßig immer doch leichten Unterschiedes in ihrer Anschauung von der Ehre, entläßt uns mit der zuversichtlichen Hoffnung auf einen schließlich dennoch glücklichen Ausgang.

Aber der Knoten ist geschürzt, das Problem exponiert. „Daß wider den Bund der Liebenden sich in den Schicksalen und dem Charakter T.s Hindernisse erhoben haben, die er nicht überwinden kann und welche durch sie besiegt werden müssen: darin liegt der Knoten unseres Dramas. Er ist geschürzt, sobald Minna ihren Bräutigam wiedergefunden und die Beweggründe entdeckt hat, die ihn zur stillen Entsagung genötigt. Damit ist das Problem entwickelt, welches die weitere Handlung zu lösen hat." (K. Fischer S. 103.) — Wie ernst zunächst die Lage der Dinge und die Verwickelung ist, zeigt der Fortgang der Handlung hinter der Szene, den wir aus III, 3 kennen lernen.

Wenn Goethe die Exposition zur M. v. B. ein „unerreichbares Muster" nennt (W. u. D. B. 8 gegen Ende), und wenn er in dem Zusammenhang dieser Stelle sagt, daß er sich bemüht habe, nach diesem Muster die Exposition seiner kleinen Anfangsdramen „bewegter und klarer" zu machen, so bezieht sich sein Lob auf die so planvoll angelegte und doch so natürlich, ungezwungen und ganz allmählich sich vollziehende Schürzung des Knotens. Die Exposition strebt in stetigem Zuge zielbewußt und mit außerordentlicher Klarheit von Anfang an auf dieses

1) „Sie ist nur das leidenschaftliche Weib, das, hingerissen von dem Glück seiner Liebe, neben dieser Liebe für nichts mehr Raum hat. Vor diesem Glück sinkt so völlig das Unglück des Geliebten, daß sie nicht einmal fragt, was ihn betroffen hat, und kein Wort des Mitleides von ihren Lippen fällt. Sie ahnt gar nicht, welche Leiden und Kämpfe ein Mann zu durchleben haben kann: in naivem Selbstvertrauen sieht sie für alle Wunden seines Lebens in ihrer Liebe das Allheilmittel. So vertritt sie neben der Hingabe doch auch den Egoismus der Liebe." . . . „In derselben Einseitigkeit, wie T. die Bedeutung der Ehre (der relativen!), vertritt sie das Recht der Liebe. Dem Stolz des Mannes, der mit seiner Ehre sich alles geraubt sieht und kein Opfer annehmen will, tritt der Stolz des Weibes gegenüber, das mit seiner Liebe alles ersetzen zu können meint." (G. Kettner, Der Charakter der M. v. B. und seine Stellung im Drama. Ztschr. f. d. deutschen Unterricht 1898 S. 217 ff.)

Ende, die Aufstellung des Problems, hin, und das macht dieselbe bei aller kunstvollen Verwickelung so durchsichtig und verständlich. — Zunächst scheint freilich die Handlung abzureißen (nach dem aus der Emilia Galotti bekannten Kunstgriff Lessings, s. oben S. 88); es kommt nun darauf an, daß der Knoten nicht tragisch zerreißt, daß also die Handlung wieder angeknüpft und der Knoten auf heitere Art gelöst werde. Diese Lösung kann nur von Minna ausgehen, von der Natürlichkeit und Heiterkeit ihres Gemütes, welche bei der Gewißheit, von Tellheim wahrhaft geliebt zu sein, das Mittel an die Hand gibt, den schwarzsichtigen Verlobten innerlich umzuwandeln und damit zu befähigen, auch seine äußere Lage mit anderen Augen anzusehen.

II. Die Haupthandlung.

III. Aufzug.

Allgemeiner Vorblick. Mittel der neuen Anknüpfung werden: 1. das Briefchen Tellheims, obwohl es eigentlich dazu bestimmt ist, die dauernde Trennung von der Geliebten zu begründen (Sz. 1); 2. der Wunsch T.s, Franziska zu sprechen (Sz. 2); 3. die Aufforderung, die Minna an Franziska ergehen läßt, aufzupassen (Sz. 2 Anfang), offenbar um Näheres über den Major und sein Verhalten zu erfahren; 4. die komische Schilderung der Losreißung T.s von Minna, Sz. 3), die in uns das Gefühl weckt, daß, so unglücklich und bemitleidenswert an sich M. jetzt erscheint, das Unglück doch nicht von Dauer sein werde; 5. die Anspinnung eines Verhältnisses zwischen Werner und Franziska, die ein neues Band zwischen der „preußischen und sächsischen Gruppe" schlingt und eine Annäherung auch der Hauptpersonen ahnen läßt; 6. die Zusage T.s, persönlich zu erscheinen („wenn ich denn durchaus kommen muß", Sz. 7); endlich 7. die Zuversicht Minnas, daß er erscheinen werde („wenn er nur kommt. Er kommt doch gewiß?" Sz. 12).

Die dazwischenliegende Handlung beschäftigt sich mit der Aufdeckung des Starrsinnes T.s Werner gegenüber, wenn er die von diesem so edel angebotene Hilfe ausschlägt, sowie mit der wiederholten Erinnerung an die Versetzung des Ringes. Beides soll die Schuld T.s noch einmal nachdrücklich herausstellen, damit die innere Berechtigung zu dem nachfolgenden Verfahren Minnas in Aufz. IV deutlich werde. Über die Nebenbedeutung von Sz. 2 s. unten.

So ergibt sich folgende Gliederung der Szenen: ein Kernstück Sz. 6 und 7 (die Schuld T.s). Darum legt sich als ein engerer Rahmen die Szenengruppe von Sz. 4 und 5; 8 und 9, 11 (das sich anspinnende Verhältnis Werners zu Franziska), und um diese wiederum als weiterer Rahmen die Mittel und Versuche neuer Anknüpfung zwischen T. u. M. in Sz. 1—3 und 12. So entsteht folgendes Gruppenbild:

Sz. 6 und 7.

Sz. 4. 5. Sz. 8. 9. 11.

Sz. 1—3. Sz. 12.

Somit wird schon jetzt deutlich, daß Goethe nicht völlig recht hat mit der Äußerung: die Handlung im III. Aufzug stockte, nur weil „Lessing Lust an den Charakteren gewonnen habe und nun mit diesen spiele und sie zu einzelnen Szenen ausmale, die als solche recht schön seien".

Einzelnes. Zu Sz. 1—3. Auch Just fühlt mit gesundem Mutterwitz, daß der Brief, der, wie wir wissen, ein Absagebrief ist, zu einem Mittel der Annäherung wird; aber er faßt — sehr schief und komisch — auch die Bestellung T.s an Franziska als eine solche auf. — Die Auseinandersetzung über die verschiedenen Bedientennaturen in Sz. 2 ist einerseits ein Beitrag zur Vorgeschichte T.s[1]) (Einblick in seine einstige glänzende Lage, in welcher er sich außer Just, dem Reitknecht, noch einen Kammerdiener, einen Jäger, einen Kutscher und einen Läufer halten konnte; Gegensatz zu seiner jetzigen um so drückenderen Verarmung); sie würde indessen zu breit erscheinen, wenn nicht ein Thema der Dichtung auch das Thema der Ehre und ihrer Gegensätze wäre. Die Szene hat nun die Nebenbedeutung, in der niederen Sphäre uns die Gegensätze von relativer und absoluter Ehre vorzuführen, ganz wie später die Sz. IV, 2 in den höheren Gesellschaftskreisen. Just ist ein „Vieh" und der „allerschlechteste" von T.s Leuten in Franziskas Augen, also nicht im Besitz der relativen Ehre; aber er ist ein „ehrlicher Kerl", d. h. im Besitz der absoluten Ehre. Seine ehemaligen Genossen waren alle „gute, tüchtige Leute", „gute Freunde" der Franziska und im Besitz ihrer Achtung (also der relativen Ehre), in Wahrheit aber unehrlich und „Galgenvögel", also nicht im Besitz der absoluten Ehre. Der Gewinn der Gegenüberstellung ist die Selbsterkenntnis und das Bekenntnis Franziskas im Sz. 3, Anfang: „Ich verdiene den Biß! . . . Ich setzte die Ehrlichkeit (d. h. Ehrenhaftigkeit) zu tief herab. Ich will die Lehre nicht vergessen." (Anerkennung des höheren Wertes der absoluten Ehre, sowie des geringeren der relativen Ehre.) — Der neugierige Wirt hat gelauscht und ist so unverschämt, daß er, in Wahrheit sich damit selbst verurteilend, sprechen kann: „einem Wirte läßt nichts übler, als Neugierde", und im folgenden: „ich bin nicht neugierig." Er scheut sich nicht, zu betrügen, und zwar in schamlosester Weise (er fordert 100, dann, als er auf dem Betruge ertappt ist, 90 Pistolen statt der ursprünglich geliehenen 80), wofern er es unbeobachtet meint tun zu können. Er ist unehrlich und „schurkisch" (Sz. 5), wie die Sz. 2 geschilderten Bedienten, also der absoluten Ehre bar. Bei der ihn bezeichnenden Unwahrheit lassen die Worte: „der Ring ist in ihren Händen am besten

1) Nach E. Schmidt, I, S. 436 aus den Erfahrungen des Dichters in der Breslauer Zeit geschöpft: „Kein Dürftiger tat eine Fehlbitte bei ihm, und seine Freigebigkeit streifte an Verschwendung, so daß die Diener eines in Geldsachen so leichtsinnigen Herrn jetzt und später der Lockung, ihr Schäfchen ins Trockene zu bringen, nicht immer widerstanden. Der eine verschleuderte seine Bücher, der andere trug seine Kleider und seine Wäsche, von dem dritten hörte Lessing, er habe sich in Breslau ein Kaffeehaus gekauft, und lachend antwortete er dem Hinterbringer: „Der hat es doch gut angewendet."

aufgehoben" die Deutung zu: sie möge froh sein, mit dem Ringe von T. losgekommen zu sein. Dann würde darin mittelbar eine neue Verurteilung der Handlung T.s liegen, die um so beschämender wäre, je niedriger die Natur der Person ist, aus deren Munde sie kommt.

Zu Sz. 4 und 5. Der „ehrliche" und gerade Werner ist bei aller Grobheit („der Major sollte diesen Freund — nämlich den Wirt — totschlagen lassen") ein in das Feinere übertragenes Gegenbild zu Just. Der Wirt tritt vor diesen Waffen den Rückzug an, nicht ohne den Versuch gemacht zu haben, nach beiden Seiten schön zu tun durch die empfehlende Bemerkung einerseits über W. der Fr. gegenüber, sodann über T. gegen W. Das letztere geschieht in heuchlerischer Verwendung der früher II, 2 von Minna gehörten Äußerung: „der König kann nicht alle verdienten Männer kennen, und wenn er sie kennte, nicht alle belohnen." So sind W. und Fr. auf die natürlichste Weise miteinander bekannt gemacht und durch ihre gemeinsame Gegenstellung zum Wirt einander auch bereits genähert. Diese Annäherung wird eine noch innerlichere durch die gemeinsame Teilnahme für den Major, „den braven Mann". Aber auch die Verwickelung wird hier gesteigert, und insofern ist Sz. 5 schon eine Vorbereitung auf die Szenengruppe 6 und 7. W. in seiner gutherzigen Einfalt will T. nicht als verarmt erscheinen lassen, bekennt sich deshalb als seinen Schuldner und muß dann folgerichtig auch die Versetzung des Ringes bestreiten. Aber seine Deutung, T. habe „den Bettel los sein", „ihn sich aus den Augen schaffen wollen" als eine unbequeme Erinnerung usw., ist eine sehr bedenkliche. Da indessen die Möglichkeit solcher Auffassung in T.s Verfahren liegt, so ist ein solches Urteil naiver Auffassung eine neue Verurteilung jener Handlung und die natürlichste Nemesis für dieselbe. Die Umkehrung des wirklichen Sachverhältnisses erhält uns freilich jederzeit gegenwärtig, daß wir uns in einem Lustspiel befinden.

Zu Sz. 6 und 7, dem Kernstück. Die Verurteilung T.s steigert sich zu einer vollberechtigten in der Zusammenstellung Werners: „er will mein Geld nicht und versetzt lieber. Daran kenn' ich ihn"; d. h. den stolzen Vertreter starrer Prinzipien, die ihn die Sprache des natürlichen Herzens, der Treue und Liebe verkennen lassen, so sehr er diese Empfindungen selbst auch kennt. Ein innerer Widerspruch in seinem Wesen. Den Standpunkt natürlicher Herzensgüte vertritt ganz und voll Werner. Seine Bereitwilligkeit, seinem Herrn, aber ebenso auch der Witwe Marloff zu helfen, der Wunsch, beiden zu dienen, gibt auch auf die natürlichste Weise das Mittel an die Hand, dem Major in einer möglichst wenig drückenden Weise Geld zuzuschieben (zuzuschnellen, „der Schneller"). Natürlichste Anspinnung einer neuen kleinen Verwickelung innerhalb der großen, deren Beobachtung auf uns erheiternd wirkt, weil gleichzeitig damit unsere Erwartung auf die Wirkung und Entdeckung der List gerichtet wird.

Sz. 7. Der „Schneller" gelingt schon der Anlage nach dem W. nur schlecht. W. ist zu ehrlich und bieder, um die übereifrige und künstliche Verleugnung des Adels seines eigenen Gemütes (*γενναιότης*) recht fertig

zu bringen. Wir empfinden den scheinbaren Gegensatz seines Verfahrens gegen die Witwe Marloff zu demjenigen T.s als einen fingierten und fühlen, daß beide in ihrer Herzensgüte im Grunde sich äußerst verwandt sind. Berechtigter Vorwurf, daß T.s starres, das Recht der aufopfernden Treue verkennendes Verhalten den grundehrlichen W. zur Lüge getrieben habe, d. h. zur Verleugnung seiner absoluten Ehre (erste Lektion für T.). Die weiteren Lektionen ergeben sich aus der wahren, geraden und offenen Art, in welcher W. die Reihe der anscheinend berechtigten und doch sehr nichtigen Gründe T.s durch Gegengründe entkräftet: 1. T. brauche W.s Geld nicht. Gegengrund: Hinweisung auf T.s widerspruchsvolles Verhalten, wenn er „lieber verkaufen und versetzen und sich in der Leute Mäuler bringen wolle", d. h. zur Erhaltung seines Rufes (der relativen Ehre) eben diesen Ruf aufs Spiel setze. — 2. Es zieme sich für T. nicht, W.s Schuldner zu sein. Gegengrund: aber doch ziemte es sich einst im Felde, von dem Untergebenen einen Trunk Wassers anzunehmen, weil es dort rein menschlich war, eine Hilfsleistung anzubieten und auch anzunehmen. „Nehmen Sie, lieber Major; bilden Sie sich ein, es ist Wasser. Auch das hat Gott für alle geschaffen." — 3. T. will W.s Schuldner nicht sein. Gegengrund: und doch sei T. ihm als seinem Lebensretter bereits ungleich tiefer verschuldet, als es je durch eine Geldsumme geschehen könne. „Wenn das vornehm (d. h. edel, ehrenhaft) gedacht ist, bei meiner armen Seele, so ist es auch sehr abgeschmackt gedacht." Starke Verurteilung der Unnatur T.s, die sich mit dem rechten Seelenadel und der absoluten Ehre nicht verträgt. — 4. Es zieme sich nicht, und er wolle nicht W.s Schuldner sein in seiner jetzigen Lage, ohne Aussicht nämlich, die Summe wieder erstatten zu können ihm, der sein Geld selbst notwendig brauche. Gegengrund: es ist ein logischer Widerspruch in solcher Auffassung. „Sie wollen ein andermal Geld von mir borgen, wenn Sie selbst welches haben und ich vielleicht keines"; sodann ein Widerspruch mit der Wirklichkeit, wo in jedem Augenblick das Schicksal sich wenden kann (daß die Verlobte, die reiche Erbin, schon da ist, diese äußere Wendung in der Vermögenslage herbeizuführen, weiß W. noch gar nicht); es ist endlich ein sittlicher Widerspruch, wenn man an die sittliche Bedeutung eines solchen Opfers denkt und diese sich durch die Umkehrung der Sachlage klar macht. „Wer von mir nichts annehmen will, wenn er's bedarf und ich's habe, der will mir auch nichts geben, wenn er's hat und ich's bedarf." — W. erringt schließlich in gewissem Sinne einen Sieg. T., gerührt durch so viel Güte (auch daß er ihn mit dem Vornamen Paul nennt, ist ein Zeugnis seiner Bewegung), verspricht ihm auf Ehrenwort, daß W. der erste und einzige sein solle, bei dem er etwas borgen wolle. — Bedeutsam für das Nebenthema 2, s. oben S. 95, und für T.s Auffassung vom Soldatenstande ist seine Äußerung: „man muß Soldat sein für sein Land, oder aus Liebe zu der Sache, für die gefochten wird." In dem zweiten Falle befindet sich T., der Kurländer; aber er hat auch volle Würdigung für die Vaterlandsidee und für

die Ehre, für das Vaterland zu kämpfen, wenn auch der Begriff eines Volksheeres und der allgemeinen Wehrpflicht der damaligen Zeit noch fern lag.

Zu Sz. 8 und 9. Sie bestärken das Gefühl, daß die Annäherung der Subalternen auch die Annäherung der Herrschaften erleichtern werde.

Zu Sz. 10. Die Anknüpfung soll eine persönliche werden; der Brief T.s, der seine „Rechtfertigung und alle die Gründe und Ursachen" seiner Weigerung enthält, wird ihm deshalb zurückgegeben. Er soll mit dem Fräulein v. B. ausfahren, damit er sich zu dieser, diese sich zu ihm offen vor aller Welt bekennen könne, ein wenn auch äußerliches, so doch bedeutsames Mittel zur Wiederherstellung der relativen Ehre im Sinne der Anerkennung vor der Welt. Daß der Brief erbrochen und von Minna gelesen ist, erhöht die beruhigende und erheiternde Wirkung dieser Annäherung; ebenso wirkt die Aufforderung, im Gesellschaftsanzuge zu erscheinen, „nicht gar zu brav (d. h. soldatisch) und preußisch", d. h. auch in nicht gar zu kriegerischer Stimmung. T.s Nachgiebigkeit erhält uns in der Hoffnung auf einen heiteren Ausgang; aber seine Äußerung: „er dürfe weder in Minnas, noch in seinen Augen verächtlich werden", zeigt die Schwere des Konfliktes und des noch zu lösenden Problemes. — Es ist ein Zeugnis vollster Anerkennung für W., die nach der voraufgegangenen Szene doppelt wohltuend wirkt, wenn T. vor Franziska erklärt, W. gegenüber keine Geheimnisse zu haben. Dafür muß W. den häßlichen Verdacht beseitigen, den seine wohlgemeinte, aber ungeschickte Art, T. zu verteidigen, hätte aufkommen lassen können. Und T. selbst bezeugt seine volle Ehrenhaftigkeit in seinem Benehmen den Frauen gegenüber.

Zu Sz. 11. Sie bestätigt diese Eindrücke und verbindet W. und Fr. noch näher in der gemeinsamen Achtung vor T., dem W., seine Übereilung sühnend, noch einmal das ehrenvollste Zeugnis ausstellt.

Zu Sz. 12. Sie faßt den Gewinn zusammen, der sich aus der stehen gebliebenen Handlung in bezug auf die Stellung T.s ergeben hat: er hat sich als ein durch und durch ehrenhafter („ehrlicher") und edler, in seiner Liebe treuer Mann erwiesen; aber sein Fehler ist der Stolz, und „unverzeihlicher Stolz bleibt es, seiner Geliebten sein Glück nicht wollen zu danken haben". Unglücksstolz und Egoismus war es, seinem Freunde gegenüber denselben Standpunkt einzunehmen; dafür hat er von W. eine nachdrückliche Lektion erfahren. Diese bereitet auf die andere vor, die ihm nicht erspart werden kann, wenn er auch der Geliebten gegenüber den Standpunkt eigensinnigen Stolzes festhalten sollte. Auf diesen „Streich", ihn „wegen dieses Stolzes mit ähnlichem Stolze ein wenig zu martern", wird zum Schluß hingewiesen. Es wird ein Spiel werden, in welchem alle drei (T., M., Fr.) eine Rolle zu übernehmen haben, ein Spiel mit heiterem Ausgang, also ein Lustspiel, hoffen wir nach einer so heiteren Ankündigung, eine Frauenintrige im Sinne einer neckischen Frauenlist.

IV. Aufzug.

Allgemeiner Vorblick. Das Kernstück und die Höhe dieses Aufzuges, auch eine Höhe des ganzen Dramas, bildet, wie leicht deutlich wird, die II. Szenengruppe von Sz. 6 und 7. Ausgangsszene ist Sz. 8. Die I. Szenengruppe Sz. 1—5 enthält die nähere Vorbereitung des zum Schluß von III, 12 angedeuteten „Streiches", „der Lektion", welche im Notfall T. von Minna erteilt werden soll. In dieser Gruppe ist Sz. 1 Eingangsszene; Sz. 3 u. 4 zeigt die Wiederherstellung der Ehre T.s in Sicht in demselben Augenblick, wo er an derselben verzweifelt und in schwarzsichtigster Verkennung der Geliebten gegenüber eine Schuld zu begehen im Begriff ist. Über die besondere Nebenbedeutung von Sz. 2 s. unten.

I. Szenengruppe. (Sz. 1—5.)

Sz. 1. Eingangsszene. Die T. zu erteilende Lektion wird zwischen Minna und Franziska verabredet (vgl. die Verabredung der Intrige Marinellis und des Prinzen in der Emilia Galotti V, 1). Der leitende Gedanke ist: „der Mann, der mich jetzt mit allen Reichtümern verweigert, wird mich der ganzen Welt streitig machen, sobald er hört, daß ich unglücklich und verlassen bin." Diese Auffassung ist nur möglich auf dem Grunde unbedingten Vertrauens zu dem Geliebten (wie ergeben sie ihm ist, bezeugt noch einmal vorher das Wort: „ich habe an nichts als ihn gedacht"); aber im Hintergrunde ruht auch etwas von einer feinen „Eigenliebe", d. h. von einem Egoismus, wie Franziska sehr ernsthaft, also warnend bemerkt (s. oben S. 107, Anm.). Hindeutung auf die leise Schuld, welche in Minnas Verhalten liegen wird, eine sehr ernsthafte Wendung herbeizuführen bestimmt ist und daher schließlich auch gesühnt werden muß. — Einzelnes. Wieder einfachste Zeitbestimmung: ein Bedienter räumt den Tisch ab.

Sz. 2. Die Einführung Riccauts ist zunächst dazu da, den bevorstehenden glücklichen Umschlag in dem Geschick T.s zu melden. R. tut Reporterdienste; er weiß zuerst von dem königlichen Handschreiben, hat zuerst den Feldjäger gesprochen; er ist es auch, der dem Feldjäger auf der Parade die Adresse T.s angibt; so glaubt er zuversichtlich berichten zu können, „daß die Sak von dem Major auf den point ist, zu enden und gutt zu enden". Diese Meldung ist wichtig im Hinblick nicht nur auf die ganze Lage T.s, sondern auch auf die mit dem „Spiele" Minnas neu sich vorbereitende Verschlingung. Denn sie enthält mittelbar eine Warnung vor diesem Spiel, das unnötig wird, wenn die nächste Zeit von selbst eine Lösung anderer Art mit sich bringen sollte, und das doch in seinem Ausgang verhängnisvoll werden kann. Wenn ferner R. den Major in seiner Wohnung vergeblich aufsucht, so bringt diese Szene zugleich die schimpfliche Behandlung, welche T. durch den Wirt erfuhr, uns noch einmal recht deutlich zum Bewußtsein, und wir verstehen seine Empfindungen in Sz. 6, das Berechtigte in seinen starren Anschauungen

um so besser. — Anderseits soll Minna durch die Erfahrung, daß sie Gefahr läuft, von einem „Spitzbuben für seinesgleichen gehalten zu werden" (Sz. 3), an den Wert des Besitzes auch der relativen Ehre erinnert werden. Wenn endlich ihre Natürlichkeit und Herzensgüte diesmal sie irregeführt hat, so wird das Einseitige in diesem an sich so edlen Charakterzuge deutlich, der den Gegensatz zu der an sich so edlen und doch auch einseitigen Auffassungsweise T.s bildet. Also schon unter diesen Gesichtspunkten ist die Einführung R.s für die innere Handlung der Dichtung nicht so ganz bedeutungslos, wie es auf den ersten Blick erscheint und wie so oft behauptet wird.[1])

Hätte diese Szene indessen nur diese Bedeutung, so wäre sie in der Tat etwas zu weit ausgesponnen und insofern episodischer Art. Erinnern wir uns aber, daß ein Hauptthema des Dramas das Thema der Ehre und ihrer Gegensätze ist (s. oben S. 110), dann ist die Einführung R.s ein sehr berechnetes und äußerst wirkungsvolles Gegenstück zu T. Auch R. ist „abgedankter Kapitän" (reformé), hat angeblich in dem Heeresdienst große Opfer gebracht („swansik tausend Livres"), ist so gut, wie auf das Pflaster gesetzt („mis sur le pavé"), hat keinen sou („me voilà exactement vis-à-vis du rien"), weiß nicht, „wovon leben"; aber er ist beflissen, den Schein vor der Welt, die relative Ehre zu wahren. Äußerlich ein „patenter Gentleman", der das Wort Ehre mit Vorliebe im Munde führt (honnêt-homme, affaire d'honneur), von durchaus vornehmen Manieren — sonst würde er das Fräulein v. B. nicht einen Augenblick täuschen und auch nicht einmal lügen können, daß er der Vertraute eines Ministers sei —, befindet er sich noch im Besitz der Ehre vor der Welt, dem der Wirt vielleicht seine Achtung nicht versagen würde; aber er ist ein verkommener Parasit, ein eitler renommistischer Geck, ein Schwindler und Glücksritter, ein falscher Spieler und gemeiner Betrüger, der sich weder dessen, noch auch zu betteln schämt. Sein „Prinzip, von dem er sich niemals entfernt", ist, daß man sich gegenseitig durchschwindeln, den König aber die etwaigen Verluste tragen lassen, daß man vor allem die Kunst verstehen und üben müsse, die T. selbst in der besten und ehrlichsten Form verschmäht: corriger la fortune. Er hat seine Herren gewechselt, wie der Bediente in I, 9 die Herrschaften, hat angeblich fünf Staaten gedient und in Wahrheit vielleicht nur den holländischen Generalstaaten („dem Staaten-General", s. Sz. 6), und zuletzt dem preußischen König. Er ist auch darin (s. oben zu III, 7) wie in allem anderen der direkteste Gegensatz

1) Klotz, in der „Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften": „Warum man sich, da es schon hundertmal erinnert worden, nicht entschließen kann, den Riccaut bei der Aufführung weg zu lassen, begreife ich nicht." — Schuchardt a. a. O. S. 5: „Noch mehr entbehrlich (als Al Hafi im Nathan) ist Riccaut für die Handlung in M. v. B., weswegen ihn Sime auch mit Recht „beiläufig eingeführt" nennt. Er hat für die eigentliche Handlung nur das Interesse, daß er von dem Umschwung in den Verhältnissen T.s zuerst Kunde gibt, und diese Aufgabe würde ein Brief, ein Diener oder etwas ähnliches in gleicher Weise erfüllt haben." Auch Niemeyer a. a. O. S. 32 hält die Szene für „entbehrlich".

zu T. Dieses Gegenbild zu der Ehrennatur T.s nun wird absichtlich der M. in einem Augenblick vor Augen gestellt, wo sie Gefahr läuft, das Berechtigte in T.s starrem Ehrbegriff nicht genügend zu würdigen (vgl. auch das S. 106 Gesagte), und somit ist dieser Szene vom Dichter eine sehr berechnete Stelle gegeben; sie ist keineswegs entbehrlich oder gar lästig.

Dazu kommen folgende weitere Nebenzwecke allgemeiner Art: 1. es sollte in dem Bilde von dem Hintergrunde des großen Krieges, das die Dichtung geben will, der Typus derjenigen Franzosen nicht fehlen, die bei Roßbach geschlagen wurden. Daß übrigens viele fremde Offiziere, selbst der feindlichen Armeen und auch der französischen, damals in die preußischen Dienste traten, berichtet Archenholz S. 179 Recl. 2. es sollte der modischen deutsch-französischen Sprachmengerei unter den Deutschen eine Karikatur dieser Unsitte entgegengehalten werden. 3. es sollte dem edlen Bilde eines „Soldatenglückes", wie das schließliche Los T.s und auch dasjenige Werners es darstellen (s. zum Schluß), das unedle Gegenstück einer gemeinen Glücksjägerei gegenübergestellt werden.

Einzelnes zu Sz. 2. R. treibt die Unverschämtheit so weit, daß er den „dummen Deutschen" zu imponieren glaubt, wenn er in Selbstironisierung in seinen Stammbaum Namen hineinbringt, die eine deutliche Anspielung auf seine Schande sind. Das ist ganz offenbar der Fall bei der Bezeichnung „Seigneur de la Branche de Prensd'or" (vom Geschlecht der „Goldnehmer") und wahrscheinlich auch bei dem anderen „Seigneur de Pret-au-val" (Grundherr „von Schuldenthal"), wenn nicht die Konjektur Pret-au-vol, d. h. bereit zum Diebstahl, „Herr von Diebisch", noch berechtigter ist. Die Höhe seiner Unverschämtheit ist dann seine scheinbare Verwunderung über die Verwunderung von „Ihro Gnad", ihn „aus eine so groß, groß Familie zu hören, qui est véritablement du sang Royal". Er ist nur Leutnant und nennt sich Kapitän, ist angeblich der Vertraute des Kriegsministers, der vor ihm keine Geheimnisse hat, bei dem er à l'ordinaire speist, der ihm zu Gefallen des Majors Sache dem Könige möglichst vorteilhaft unterbreitet hat, und kennt doch nicht einmal seinen Namen, weil er in seiner prahlerischen Wichtigtuerei aus dem Feldjäger einen Minister gemacht hat. — Die bedeutsame Antwort Minnas auf seine naiv-fichere Aufforderung zu einer französischen Unterhaltung („in Frankreich würde ich es zu sprechen suchen, aber warum hier?") ist eine stolze Mahnung des Dichters an ganz Deutschland (Erich Schmidt), sowie anderseits die Schlußbemerkung des Franzosen über die deutsche Sprache als „eine arm, plump Sprak" zu einem glänzenden Ehrenzeugnis für diese und zugleich für den deutschen Charakter wird.

Zu Sz. 3. Da es Herzensgüte und Edelmut war, welche M. dem Franzosen gegenüber in eine schiefe Lage gebracht haben, so hat sie auch recht, zu sagen: sie verdiene den Spott Franziskas nicht. — „Parbleu, Ihro Gnad, man kenn sik hier nit auf den Verdienst." Fr. weist auf das unfeine „Parbleu" hin, mit welchem sich R. einführte — schon diese Wendung hätte stutzig machen müssen —, und hebt treffend das hervor,

was für die bodenlose Unverschämtheit des Franzosen am bezeichnendsten ist. — „Ich bilde mir ein, dieser Franzose ist nichts als eitel. Aus bloßer Eitelkeit macht er sich zum falschen Spieler usw." Vgl. Hamb. Dramat. II, St. 81 (1768: „In diesem Glauben [nämlich längst schon die wahre Tragödie gehabt zu haben] werden die Franzosen durch etwas bestärkt, das sie vorzüglich vor allen Völkern haben; aber es ist keine Gabe der Natur: durch ihre Eitelkeit").

M. hat sich als wenig gute Menschenkennerin erwiesen in demselben Augenblicke, wo sie im Vollbewußtsein ihrer Menschenkenntnis (s. oben Sz. 1) T. zu prüfen sich anschickt. Sie sucht eine gute Seite an dem schlechten Menschen, dem spitzbübischen Franzosen, heraus und muß sich mit Recht warnen lassen, nicht an einem guten Menschen, wie T., die böse Seite aufsuchen zu wollen. Aber sie verharrt bei ihrem Entschluß, weil sie „es einmal so will" (Eigenwille, Eigenliebe s. in Sz. 1; Seitenstück zu dem Eigenwillen T.s s. oben III, 7).

Zu Sz. 4 und 5. Neue Ankündigung der für T. bevorstehenden Schicksalswendung in der Form einer dienstlich und subaltern gehaltenen Meldung Werners. Er stellt sich damit zugleich der Herrschaft seiner „Zukünftigen" vor. Weitere Annäherung W.s und Fr. — Fr. bekennt sich zu ihm, indem sie, unter Rückbeziehung auf IV, 1 den Spott ihres Fräuleins zurückweisend, ihr Verhältnis zu W. ernsthaft nimmt und die offene Erklärung abgibt: „Ja, gnädiges Fräulein, das ist mein Wachtmeister" (erheiterndes Gegenstück zu dem: „meine Minna" — „mein Tellheim" II, 8). — Die Vertauschung der Ringe (Minna steckt den Ring T.s an) bereitet die heitere Lösung des nachfolgenden Spieles vor.

II. Szenengruppe von Sz. 6 und 7. (Kernstück und Höhe.)

Der Reichtum der Handlung dieser Hauptszene nötigt zu einem allgemeinen Vorblick. Die Handlung entwickelt sich in verschiedenen deutlich heraustretenden Gliedern: I. bis zu dem Umschlag und dem Beginn des „Spieles" M.s. II. von da bis zu Ende der Szene. Innerhalb des Abschnittes I unterscheiden wir 1. den Eingang; 2. den Konflikt der verschiedenen Auffassungen vom Ehrbegriff. a) die Fassung des Problemes. b) erste Stufe. Erörterung der bisher schon bekannten Nebenpunkte minder wichtiger Art, aus denen sich für T. der Verlust der relativen Ehre ergibt. c) zweite Stufe. Aufdeckung und Behandlung des Hauptpunktes in der T. widerfahrenen Ehrenkränkung.

I. 1. Der Eingang. Das Wiedersehen nach der Losreißung T.s am Schluß von Aufz. II (beschrieben in III, 3). Dazwischen liegt der Brief T.s, in welchem jede Weigerung, M. zu besitzen, ihr seine Liebe beteuerte (III, 12). Dies ist der Haltpunkt in der folgenden ernsten und anscheinend verhängnisvollen Verwickelung (vgl. oben S. 105) und macht es erklärlich, daß M. sich T. gegenüber auf den Ton der ersten Begegnung stimmt. Eine Ausfahrt mit ihr soll das nach ihrer Auffassung natürliche Verhältnis auch äußerlich wiederherstellen und vor aller

Welt bezeugen, vgl. oben S. 112. — Die Ankündigung der bevorstehenden Ankunft des Grafen von Bruchsall hat den Zweck, wie II, 2 (s. oben S. 103), auf sein Erscheinen vorzubereiten, damit er nicht nur als ein deus ex machina auftrete; sie hat weit mehr aber noch eine zwiefache innere Bedeutung: a) T., anfangs milde gestimmt, wenn auch abwehrend (wir sollen uns nicht sperren gegen die Notwendigkeit der Trennung, sondern uns in dieselbe gelassen fügen), wird durch die Erwähnung des Grafen, Oheims und väterlichen Vormundes der Verlobten vollends an die gesellschaftliche Stellung des Fräuleins v. B. erinnert, und an alles, was mit Rücksicht auf dieselbe seine Ehre ihm gebiete. Entgegengesetzte Wirkung, als die von Minna beabsichtigte. b) T. überhört im ersten Sturm der Empfindungen das anscheinend so Günstige in der Mitteilung Minnas, die ihm sonst über ihr späteres „Spiel" sehr bald die Augen hätte öffnen müssen. Denn es ist ein Widerspruch zwischen der ihm gegebenen Versicherung der vollsten Zuneigung des Grafen und der späteren Aussage, daß der Oheim sie wegen ihres treuen Festhaltens an T. enterbt habe (s. Sz. 7).

2. Der Konflikt selbst. a) Die Fassung des Problemes. T. meint, daß ihm die Ehre (die relative) befehle, M. aufzugeben; M., daß eben die Ehre (die absolute) ihm befehlen müsse, ein „ehrliches" Mädchen (d. h. ein Mädchen von Ehre) nicht sitzen zu lassen, nicht zu beschimpfen, sich nicht „eines so häßlichen (d. h. schimpflichen) Streiches" schuldig zu machen, wie des Wort- und Treubruches an der ihn treu liebenden Geliebten (ein logischer und sittlicher Widerspruch, unlösliche Verschlingung von Recht und Schuld).

b) Die erste Stufe. Widerlegung der uns schon bekannten Nebenpunkte in der Gedankenreihe T.s, daß er als ein abgedankter Offizier, ein Krüppel und Bettler, an sein Schicksal das des Fräuleins v. B. nicht ketten dürfe. Der später seinem vollen Inhalt nach heraustretende Hauptpunkt (der an seiner Ehre gekränkte Offizier) wird schon hier im allgemeinen angedeutet. — Die Gedankenreihe M.s: Ausgangspunkt (Thesis): in T.s Geschick sei Böses und Gutes untereinander gemischt. T.s Verabschiedung sei ein Glück, das sie sich kaum hätte träumen lassen; der „Krüppel" sichere sie vor seinen Schlägen; der „Bettler" werde Anlaß, daß der Oheim die von T. den Ständen vorgeschossene Summe mitbringen werde. Alle die Gründe T.s beruhen auf Übertreibung. Um das T. fühlbarer zu machen, greift M. selbst zu Übertreibungen (wenn sie sogar von Schlägen spricht, so bleibt das auch in dieser mutwilligen Übertreibung unzart und für uns anstößig); aber der nur neckische und mutwillige Ton zeigt, wie II, 9, s. oben S. 107, daß M. T.s Lage nicht genügend würdigt; er kann diesen daher auch nicht überzeugen, sondern weckt in ihm naturgemäß eine bittere Stimmung. In dieser Stimmung deckt er sarkastisch den sittlichen Widerspruch und die niedrige Gesinnung auf, wenn die Großen denjenigen Soldaten am rücksichtslosesten verabschieden zu können meinen, der nur aus den lautersten Beweggründen handelt und alles nicht ihretwegen, sondern seiner eigenen (absoluten) Ehre wegen tut.

zugleich Widerspruch seiner idealen Auffassung von dem soldatischen Beruf (Nebenthema 2 s. oben S. 95) mit der Wirklichkeit.

c) Die zweite Stufe. Die Überleitung ist wiederum die allernatürlichste. M. selbst hat die Sprache auf das den Ständen von T. gemachte Darlehen, die edle Tat, aus welcher dem Major ein Verbrechen gemacht wird, gebracht (s. oben b). Dieses „Rätsel" hat die Erzählung T.s zu lösen. Die edle Tat T.s entsprang aus demselben Mitleid und derselben Großmut, welche er der Witwe Marloffs gegenüber bewiesen hatte, und ist ein Zeugnis desjenigen Adels der Gesinnung (γενναιότης), in der das Wesen der absoluten Ehre gegründet ist.[1]) Was edelste und ehrenhafteste Aufopferung war, wird durch eine unglückselige Verschlingung der Verhältnisse als Bestechung (Annahme eines „Gratials"), als Unterschleif und Betrug, also als eine der unehrenhaftesten Handlungen ausgelegt (der „Wechsel" ist der Schuldschein der Stände über den Empfang der Valuta, d. h. der von T. eingezahlten baren Summe, sowie die Bescheinigung ihrer Verpflichtung, den Wechsel nach dem Frieden auszulösen, wo er von den Behörden als gültig anerkannt, „ratihabiert" werden mußte). T. ist also nicht nur um sein Eigentum gekommen — denn selbst wenn der Wechsel bezahlt werden sollte, wird er sicherlich nicht an ihn, sondern an die angeblich geschädigte preußische Kasse bezahlt werden, und das Zeugnis der Stände und des Grafen v. Br. wird als ein Zeugnis beteiligter Personen mit Hohn abgewiesen werden —, sondern es scheint brandmarkende Ehrlosigkeit dauernd auf T. zu ruhen; und dies, nicht der Abschied, die Verwundung, die Verarmung, macht es ihm unmöglich, der Verlobte des Fräuleins v. B. zu bleiben. Tragischer Ernst der Lage, um so erschütternder, wenn die Verkehrung eben der Tat, welche ihm die Liebe M.s gewann, nun den Verlust der Geliebten herbeiführen soll. So scheint das Lustspiel an die Grenze einer Tragödie heranzureichen, wenn nicht für uns die Hilfe schon in Sicht wäre, und wenn wir nicht gleichzeitig erführen, daß von M. weder die einzelne Tat, noch T. selbst je „verkannt" werden wird, daß ihr vielmehr der volle Einblick in T.s Vollbesitz der absoluten Ehre volle Entschädigung für den Verlust seiner relativen Ehre ist. Ja, in ihren Augen ist eine höhere Fügung der „Vorsicht" (Vorsehung), die den „ehrlichen (d. h. im Vollbesitz der absoluten Ehre befindlichen) Mann" dadurch habe schadlos halten wollen, daß jene Tat ihm ihre Liebe erworben habe. — Scharfe Hervorhebung des Konfliktes zwischen den entgegengesetzten Auffassungen vom Ehrbegriff im absoluten und relativen Sinne; zu dem Wesen der relativen Ehre gehört die Anerkennung vor der Welt, s. oben die Definition S. 94; daher hier so oft die Verwendung des

---

1) Erich Schmidt a. a. O. S. 461: „Es ist bekannt, daß (die damals sächsische Stadt) Lübben nur durch den Edelmut, mit dem der feindliche Dragonermajor Marschall von Biberstein, als bester Pistolenschütze von seinen Kameraden „Tell" genannt, die Kontributionssumme vorstreckte, der Einäscherung entging. Diese und ähnliche Vorfälle sind von Lessing benutzt worden."

Wortes „verkennen". T. soll sich an dem Urteil seines guten Gewissens (absolute Ehre) und an der Anerkennung Minnas genügen lassen. Das würde vielleicht möglich sein, wenn es sich nur um sein Schicksal handelte; es scheint ihm unmöglich, wenn er auch das Geschick der Geliebten in seine Ehrlosigkeit hineinziehen soll. Diese unlösliche Verschlingung der Verhältnisse, welche einen Ausweg nicht zeigt (ἀπορία), bringt ihn dem Menschenhaß und der Verzweiflung nahe („lassen Sie mir noch heute meinen gesunden Verstand"), läßt aber auch M.s Stimmung vom neckischen Übermut in tiefen Ernst umschlagen („Sie sind ernsthaft, mein Fräulein? warum lachen Sie nicht? ... Ich lache ja").

Weitere Zuspitzung des dialektischen Kampfes zu dem Gegensatze: „das Gespenst der Ehre" und sein Bann; das Recht der Geliebten und die Pflicht gegen sie; — die Höhe in der Ausführung T.s, die mit den Worten: „wenn nicht noch ein glücklicher Wurf usw." anhebt und erst am Ende dieses Abschnittes c („ich wollte sagen usw.") zur Vollendung kommt. In dieser enthält die erste Hälfte („wenn man mir das Meinige so schimpflich vorenthält, wenn meiner Ehre nicht die vollkommenste Genugtuung geschieht, so kann ich, mein Fräulein, der Ihrige nicht sein. Denn ich bin es in den Augen der Welt nicht wert, zu sein. Das Fräulein v. B. verdient einen unbescholtenen Mann. Es ist eine nichtswürdige Liebe, die kein Bedenken trägt, ihren Gegenstand der Verachtung auszusetzen") das Recht T.s und seiner Anschauung, während der Schlußsatz („es ist ein nichtswürdiger Mann, der sich schämt, sein ganzes Glück einem Frauenzimmer zu verdanken, dessen **blinde Zärtlichkeit** —") in ein schweres Unrecht umschlägt und es rechtfertigt, wenn M. nunmehr mit ihrem „Spiel" eingreift. Was zwischen jenem Ausgangs- und diesem Endpunkt liegt[1]), sind angstvolle Versuche M.s, eine Lösung herbeizuführen noch ohne Verwendung des äußersten Mittels, nämlich ihres „Streiches" (Spieles), und T. aus seiner stieren Betrachtung des „einen Gespenstes der Ehre" herauszureißen (Zeugnis seiner Stimmung ist die sarkastische Ausdeutung ihrer Hinweisung auf seine Geistesverwandtschaft mit Othello, dem Mohren von Venedig, der ebenso wie er, der Kurländer, törichterweise „seinen Arm und sein Blut einem fremden Staat vermietet habe"); dazu dienen 1. die erneute Aufforderung zur gemeinsamen Ausfahrt und 2. die Hinweisung auf die gute Nachricht Riccauts von dem königlichen Handschreiben, das bereits unterwegs sei. Der erste Versuch mußte nach Lage der Dinge wirkungslos bleiben, vielmehr, wie wiederholt schon früher, s. oben S. 116, die entgegengesetzte Wirkung hervorbringen. Auch der zweite Versuch ist in T.s Augen nur ein Beweis, daß M. ihn nicht zu verstehen vermöge; er könne nur Ge-

---

1) Wir tragen unser Mittel, die Handlung durch allgemeine Vorblicke durchsichtig zu machen, auch in die Einzelbetrachtung aller einigermaßen verwickelten Abschnitte hinein. Der Schüler wird so am leichtesten zur Herrschaft über den Stoff gelangen, zugleich aber auch den Weg lernen, wie er selbst hingelangen kann.

rechtigkeit brauchen, keine Gnade (aber woher wußte er, daß nur diese zu spenden, jene zu versagen Absicht der Großen war?). Man wendet sich schließlich noch einmal zu dem A und O des ganzen Konfliktes, den entgegengesetzten Auffassungen von Ehrbegriff, versteift sich auf die beiderseitigen Anschauungen, nur um ihrer Unverträglichkeit desto mehr inne zu werden. (M.: „die Ehre eines Mannes, wie Sie —", d. h. ist als absolute erhaben über alle Mißachtung und Verkennung. Berechtigung und Einseitigkeit dieser Anschauung. — T.: „Nein, mein Fräulein, Sie werden von allen Dingen recht gut urteilen können, nur hierüber nicht. Die Ehre ist nicht die Stimme unseres Gewissens, nicht das Zeugnis weniger Rechtschaffenen —", sondern auch als relative die Anerkennung vor der Welt. Berechtigung und Einseitigkeit T.s, vor allem auch in der harten Form: M. verstehe nichts von Ehre. — M.: „die Ehre ist — die Ehre", d. h. Verzichtleistung auf eine logische Verständigung über einen Begriff, dessen Wesen nur gefühlt werden könne. Berechtigung und Einseitigkeit M.s.) Darauf endlich der oben charakterisierte, in seinem Ausgang unbesonnene und tief verletzende Ausbruch des in leidenschaftliche Hitze getriebenen Majors. Recht und Unrecht T.s; aber es überwiegt das Unrecht (ὕβρις), von neuem verkennt er in seiner einseitigen Anschauung, wie zuvor Just (I, 8) und Werner (III, 7) gegenüber, das Recht der Treue und Liebe und das Wesen der aufopfernden Großmut (s. oben S. 110), und zwar diesmal in so verletzender Weise, daß für solche ὕβρις eine Nemesis und Sühne gerechtfertigt, ja nötig wird. Das erkennt selbst Fr. an, so kühl sie sonst auch dem verabredeten Streiche M.s gegenübersteht; ihr Urteil: „ich rate nichts, aber freilich macht er es Ihnen ein wenig zu bunt." — Das Ganze eine äußerst kunstvolle Führung des Dialogs zu dem Bilde vollendeter Dialektik, d. h. der Kunst, im Widerspiel von Rede und Gegenrede logische und ethische Ergebnisse zu entwickeln.

II. Der Beginn des „Spieles". Die voraufgegangene Erinnerung an die nahende Hilfe erhält uns gegenwärtig, daß das Spiel einen heiteren Ausgang nehmen werde. Die Erinnerung T.s selbst an seine über allen Zweifel erhabene Liebe („wenn ich Sie weniger liebte, mein Fräulein" —) mildert den Eindruck der voraufgehenden, für M. so verletzenden Äußerung. Die Handlung selbst, welche das Spiel einleitet, die Rückgabe des von T. versetzten Verlobungsringes an diesen, macht uns vollends eines glücklichen Ausganges gewiß und hebt uns über die Anwandlung einer tragischen Stimmung hinweg. Diese Handlung wird insofern ein Haltpunkt in der folgenden Verwickelung (s. S. 105 und 116); sie vollzieht sich langsam, damit wir ihrer vielfachen Bedeutung recht innewerden; T. erhält auf die zarteste Weise seinen Ring zurück, wird über die Nemesis und Sühne seiner leisen Schuld, die in der Versetzung des Unterpfandes der Treue liegt, zugleich mit der mildesten Anklage: („nehmen Sie den Ring wieder zurück, mit dem Sie mir Ihre Treue verpflichtet") auf das schonendste hinweggehoben (neues Zeugnis für das feine Zart-

gefühl und die außergewöhnliche Herzensgüte M.s in einem Augenblick, wo sie sich von dem Geliebten verletzt fühlen konnte, und in demselben Moment, wo sie ihn auf andere Weise zu prüfen, zu strafen und zu heilen unternimmt). Neue tatsächliche und äußerliche Anknüpfung ihres Verhältnisses (Verlobung) in demselben Zeitpunkt, wo sie scheinbar dies Verhältnis zu lösen (Entlobung) im Begriff steht. So trüge die Verwickelung die leichteste Art ihrer Lösung in sich, wenn nicht die blinde Aufnahme dieser Handlung durch T. eine neue Verwickelung hineinlegte. M. nimmt nunmehr selbst die dialektische Abwickelung in die Hand, die doch zu einer neuen Verwickelung führen soll. Ausgangspunkt ist die Hinweisung auf den für sie kostbarsten Besitz, die Liebe, gegen welche sie nicht etwa nur Mitleid eintauschen wolle; darauf folgt eine neue Aufstellung von Gegensätzen: Ehre und Liebe (s. oben das Hauptthema II, S. 94), das nur „hypothetische" („in einem Falle") und wahrscheinliche Unglück T.s, dessen Entscheidung er nicht einmal hat abwarten wollen, und ihr angeblich gewisses („in jedem Falle") Unglück. Unterliegt die Liebe so völlig der Ehre, so wird die Fortführung ihres Namens („liebste Minna") ein Schimpf, und die richtige Bezeichnung dessen, der die Ehre so völlig über die Liebe hat siegen lassen, „Verräter". — Nun ist M.s Darlegung für T. ebenso ein Rätsel, wie vorher I, 2, c die Darlegung T.s für M.

Sz. 7. Dies Problem zu erklären hat die von Franziska übernommene Rolle in Sz. 7. Angebliche Umkehrung der Verhältnisse: M. ist verlustig der relativen Ehre, weil sie ihre absolute Ehre (die Treue gegen T.) wahren wollte. Sie ist deshalb, wie zuvor T., außerstande, ihr Los mit dem Verlobten zu teilen. Vgl. ihre Berechnung IV, 1: „der Mann, der mich jetzt mit allen Reichtümern verweigert, wird mich der ganzen Welt streitig machen, sobald er hört, daß ich unglücklich und verlassen bin." „T. kann über seine edel gedachte, aber falsch empfundene Handlungsweise nicht schneller und gründlicher aufgeklärt werden, als wenn M. den weiblichen Tellheim spielt." (K. Fischer a. a. O. S. 100.) — Die Umwandlung T.s erfolgt nach seiner Art, aus einem Extrem in das andere überzugehen, sofort („ich habe genug. — Komm, ich muß mich zu ihren Füßen werfen"). Dieser Umschlag (Peripetie) wird deutlicher noch in der

Ausgangsszene 8. Er braucht auf einmal „Vergebung" und ist sicher, daß sie ihm nicht „entstehen" (d. h. entgehen) wird; er appelliert selbst an den nun allein entscheidenden Vollwert der absoluten Ehre („Nein, ich bin kein Verräter!").

V. Aufzug.

Allgemeiner Vorblick. Das „Spiel" Minnas ist eingeleitet und unsere Erwartung vor allem auf den Fortgang desselben, seine Wirkung auf Tellheim und seinen Ausgang gerichtet, sodann auf die Verbindung dieses Spieles mit dem Geschick des Majors, in dem sich nach

IV, 2, 4 und 6 eine Wendung vorbereitet. Dem Spiele M.s sind gewidmet die Sz. 3, 5 und 9 (Höhe) und nebenhergehend auch Sz. 7 und 8; die Lösung erfolgt in Sz. 12. Dazwischen liegt eine Gefährdung des Ganzen mit einem Umschlag katastrophischer Art in Sz. 10. Die Wirkung auf T., den innerlichen Umschwung in ihm und seine Genesung darzustellen sind außer den ebengenannten Szenen, in denen er sich der Verlobten gegenüber befindet, die Sz. 1, 2 und 4 bestimmt, von denen 2 und 4 Monologe sind. Einen anscheinend verhängnisvollen Rückfall in das frühere Verhalten zeigt Sz. 10 (der Geliebten gegenüber) und 11 (Werner gegenüber). Dazwischen liegt der Umschlag der äußeren Lage T.s in Sz. 6, 7, 9. Endlich folgen drei Ausgangsszenen, Sz. 13—15, welche die Lösung des großen Hauptkonfliktes (Sz. 13) und des daneben vorübergehend entstandenen zwischen T. und Werner (Sz. 14) vollenden, endlich als heitersten Abschluß in Sz. 15 die Vereinigung auch der Subalternen zeigen. So ergibt sich folgendes Gruppenbild:

1. das Spiel Minnas: Sz. 3. 5. (7. 8) 9. (10).
2. Genesung Tellheims: Sz. 1. 2. 4. 9.
3. neuer Umschlag in T. (Katastrophe): . . . . Sz. 10. 11.
4. Umschlag in der äußeren Lage T.s: . . . . Sz. 6. 7. 9.
5. gemeinsame Lösung: . . . . 12. 13—15.

Die Hauptszenen sind also 9, 10 und 12, welche sich wie Höhe, Katastrophe und Lösung verhalten. Bei der mannigfachen Verflechtung dieser Szeneneinheiten und Szenengruppen wird Szene für Szene einzeln zu betrachten sein.

Die Eingangsszenen. (Sz. 1 und 2.)

Tellheims Genesung und exponierende Momente für die folgende Handlung. — Sz. 2 (Monolog) gibt einen vollen Einblick in die innere Umwandlung T.s; die Selbstanklage läßt seine Hauptfehler, Schwarzsichtigkeit und Kurzsichtigkeit, in richtiger Selbsterkenntnis heraustreten.

Sz. 1 zeigt die Genesung als Tatsache 1. in dem Verhältnis T.s zu Minna, die sofort „morgen seine Frau werden soll". T. wird aus einem Pessimisten ein Optimist; neues Zeugnis seiner Neigung für extreme Auffassung. Sein eigenes Unglück ist ganz vergessen, und die Stimme peinlicher Erwägung, die ihn jetzt erst recht hätte warnen können, das Los der unglücklichen Geliebten mit seinem eigenen Unglück zu verknüpfen, wird übertönt von der Sprache der natürlichen Empfindung und des Herzens. — 2. in seinem Verhältnis Werner gegenüber. Voller Gegensatz zu III, 7; er braucht sein Geld, es ziemt sich auch auf einmal, nicht nur von Werner ein Darlehen anzunehmen, ihn auch nicht nur um die vorher verschmähten 100 Louisdor und die früher mitgebrachten 100 Dukaten (I, 4, 12 und III, 5), sondern noch um viel mehr zu bitten,

als jener zur Verfügung hat, auch wenn er bei allem guten Willen nicht weiß, wann und wie er die Summe wiederzugeben imstande sein wird. Alle Bedenken T.s sind verschwunden, weil der natürliche Mensch die volle Herrschaft über ihn gewonnen hat. Er sieht auf einmal auch andere Wege, wieder zu einer Existenz zu gelangen durch den Eintritt in einen fremden Dienst, vgl. oben S. 101 zu I, 12. — Endlich neue Vorbereitung auf die bevorstehende Wendung in dem Geschick T.s (die Order der Hofstaatskasse) und Auftrag zur Einlösung des versetzten Verlobungsringes (notwendige erste Sühne seiner Schuld, die seiner Wiedervereinigung mit der Geliebten voraufgehen muß; zugleich Hinweisung auf die mit dem „Spiel" M.s neu gegebene Verschlingung der Verhältnisse, die einer Lösung harrt).

Szene 3.

Zum Spiele M.s. „Was macht dein Fräulein"; unmittelbare Anknüpfung an IV, 7 Schluß; Einheit der Handlung: — Weitere tatsächliche Bestätigung der Genesung T.s; er besteht nunmehr darauf und findet es natürlich, mit dem Frl. v. B. auszufahren. Gerader Gegensatz zu IV, 6, s. oben S. 112. — Kernpunkt ist die Erinnerung an den Ring, den er zurückgenommen hat, an die Versetzung desselben und die darin liegende Schuld T.s, den diese Erinnerung verlegen macht. Fr.s Bemühen, ihn aus dem Irrtum zu reißen, und die Wiedererkennung seines eigenen Ringes herbeizuführen, wird zu einem (ebenfalls heiteren) Spiel im Spiele M.s, legt die Lösung wieder einmal unmittelbar neben die Verschlingung und begründet, weil es fruchtlos bleibt, die Fortführung der verabredeten Rolle. Fr. weist von neuem auf die angebliche Wendung in dem Schicksal M.s hin. — T.: „Bin ich nicht Manns genug, ihr einmal alles zu ersetzen?" Gegenstück zu M.s Wort II, 7: „Vielleicht, daß ihm der Himmel alles nahm, um ihm in mir alles wiederzugeben." Der Dichter beginnt damit die Reihe der Rückbeziehungen, die sich durch dieses engere Spiel und Gegenspiel zwischen M. und T. hindurchziehen und die volle Umkehrung des ganzen Verhältnisses recht deutlich zu machen bestimmt sind.

Szene 4.

Monolog; weitere Darlegung der inneren Umwandlung und der Genesung T.s. Die Monologe Sz. 2 und 4 können als Gegenstück zu den Ausbrüchen der Freude M.s in II, 3 und 7 (hier anfangs auch monologisch gehalten) gelten. Das Herz darf und soll reden, also die Sprache, welche M. bisher vergeblich seiner Sprache der Rücksichten und den studierten Ausführungen seines Briefes gegenüber geführt hatte. Nur ein Punkt in ihrem Verhalten fordert eine kurze „studierte" Erwägung: daß sie ihr Unglück nicht sofort mitgeteilt, ihm sogar ein Glück vorgespiegelt hatte mit der Hinweisung auf das volle Einvernehmen ihres Oheims (IV, 6; vgl. dazu S. 117). Sie tat es, „um meiner nicht verlustig zu gehen" („aus dem Verlangen, mich zu erhalten; dies Verlangen ist mein Stolz"

Sz. 5), „weil sie meiner Ehre mißtraute, als wenn ihr eigener Wert von dem Reichtum abhinge und durch die Enterbung verringert werden könnte". Die Ehre, auf welche T. sich hier bezieht, ist nicht die relative Ehre, unter deren Bann er vorher ausschließlich stand, sondern die absolute, auf welche M. ihn zu verweisen vergeblich sich bemüht hatte. Aber T. sühnt auch diese Schuld dadurch, daß er jede Empfindlichkeit über den anscheinenden Versuch M.s, ihn zu täuschen, unterdrückt, das „Spiel" indessen zu entdecken, davon ist er in seiner Arglosigkeit und fliegenden Hitze (Sz. 9) wie früher Sz. IV, 6 weit entfernt.

Szene 5.

Zum Spiele M.s. Das erste Wiedersehen zwischen T. und M. nach den Enthüllungen derselben und Beginn der Durchführung ihres Spieles. Die Stufen desselben werden am leichtesten gefunden und unterschieden, wenn man einen Vorblick auf die Höhe des ganzen Spieles wirft. Sie liegt in Sz. 9 in den Worten M.s: „es ist eine nichtswürdige Kreatur, die sich nicht schämt, ihr ganzes Glück der blinden Zärtlichkeit eines Mannes zu verdanken (Gegenstück zu T.s gleichartigen Worten in IV, 6). Man findet sodann leicht, daß dieser Höhe andere Höhenpunkte voraufliegen, welche durch ähnliche Rückbeziehungen auf T.s frühere Ausführungen kenntlich werden. Im Vergleich damit ist Sz. 5 eine Stufe für sich, auf welcher M. sich zurückhaltend verhält, T. der Hauptredner ist, seine Sprache ein offenes Bekenntnis seiner Schuld wird („ich war so vieler Liebe nicht wert"), sowie eine psychologische Erklärung seines früheren Verhaltens, mit der Thesis: „ich bin kein Verräter" und mit voller Sühne, die auch tatsächlich durch Rückgabe des Ringes — angeblich des ihrigen, in Wirklichkeit des seinigen — bezeugt und abgeschlossen werden soll.

Einzelnes. T. beginnt mit drei Erklärungen, in denen nur das Herz spricht: 1. „ich war so vieler Liebe nicht wert"; 2. „ich bin kein Verräter"; 3. „in meinen Augen haben Sie unendlich durch diesen Verlust gewonnen" (Seitenstück zu den Worten M.s in IV, 6: „Sie verabschiedet zu finden, das Glück hätte ich mir kaum träumen lassen"). Er geht sodann zu der angekündigten „studierten Wendung" über, vgl. zu Sz. 4. — Die heitere Umkehrung aller Verhältnisse zeigt sich darin, daß die von T. jetzt versuchte neue Verlobung tatsächlich zu einer Entlobung werden würde, indem er unwissend der Verlobten seinen Ring zurückgeben will; daß M.s Weigerung, den neuen Bund einzugehen, tatsächlich eine Weigerung ist, denselben aufzulösen. So wird der Doppelsinn das Charakteristische dieses „Spieles", das zu einem Versteckspiel[1]) wird. T., indem er die Verschlingung zu lösen sucht, würde sie fester zusammenziehen, wenn er den Ring wirklich aus der Hand gäbe; M., indem sie die Verschlingung fester zusammenzuziehen scheint, löst sie bereits

1) Die ersten Rezensionen tadelten Minnas „Steckerei".

tatsächlich mit der entschiedenen Erklärung, „daß keine Gewalt in der Welt sie zwingen solle, diesen Ring wieder anzunehmen". Sie legt die Lösung auch für den blinden T. handgreiflich nahe, wenn sie ihn zur genaueren Betrachtung des in seiner Hand befindlichen Ringes auffordert. — „Sie zieren sich"; vgl. IV, 6 M.: „Sie haben sich doch wohl nicht bloß geziert?"

M. kann die Sprache der Natürlichkeit und des Herzens nicht lange verleugnen (das neue Bekenntnis ihrer Liebe — „ich liebe Sie noch" — ist ein Gegenstück zu dem Bekenntnis T.s in I, 9); aber noch ist die Sühne nicht völlig zum Abschluß gelangt. Das geschieht erst in der nächstfolgenden Ausführung, welche meisterhaft ist nach ihrer psychologischen Begründung, dem logischen, geschlossenen Aufbau, der Zartheit und Innigkeit des Empfindungsgehaltes, die den ganzen Seelenadel und die reinste Herzensgüte T.s bloßlegen, somit als Kehrseite eine wesentliche Ergänzung bilden zu dem früheren Bilde T.s als eines starren, allzu „vernünftigen" Doktrinärs und ihre Höhe in dem Satze finden: „durch mich verlieren Sie Freunde und Anverwandte, Vermögen und Vaterland; durch mich, in mir müssen Sie alles dieses wiederfinden (Gegenstück zu der Äußerung M.s II, 7: „vielleicht, daß ihm der Himmel alles nahm, um ihm in mir alles wiederzugeben"), oder ich habe das Verderben der Liebenswürdigsten Ihres Geschlechtes auf meiner Seele. Lassen Sie mich keine Zukunft denken, wo ich mich selbst hassen müßte" (äußerster Gegensatz zu dem früheren Wort T.s III, 10: „Fr., bereite sie ein wenig vor, damit ich weder in ihren noch in meinen Augen verächtlich werden darf"). In diesem Satze liegt der Kernpunkt des in ihm sich innerlich vollziehenden Umschlages. Um die Geliebte nicht in sein Unglück hineinzuziehen, hat er sie verlassen, ihr untreu werden wollen, und muß nun anscheinend die Erfahrung machen, daß sie um seinetwillen und wegen ihrer Treue zu ihm in sein Los schon hinein verstrickt ist. Diese erschütternde (tragische) Erfahrung muß alle anderen Bedenken mit einem Male zerschlagen; denn im Vergleich zu den folternden Gewissensqualen, die ihn zeitlebens verfolgen und ihm die Gewissensruhe, also die absolute Ehre, rauben würden, wenn er die Geliebte nunmehr im Stiche ließe, sind alle früheren Bedenken und Rücksichten auf die relative Ehre nichtig, ja verächtlich („von diesem Augenblick an will ich dem Unrecht, das mir hier widerfährt, nichts als Verachtung entgegensetzen"). Völliges Hinwegsetzen über den Verlust der relativen Ehre und völlige Genesung T.s, die ihm auch den Weg zu einer neuen Existenz im Dienste einer anderen Armee zeigt (vgl. Sz. 1). — Somit wäre nach unserem Gefühl von T. genug zur Sühne seiner Schuld geschehen, und es wäre wohl schon jetzt natürlich, wenn das Spiel zu Ende ginge, wie Fr. schon früher gemeint hatte („bald wäre der Spaß auch zu weit gegangen"); aber des Fräuleins Eigenliebe, s. IV, 1 und oben S. 113, ist noch nicht befriedigt, und so nimmt das Spiel seinen Fortgang.

Szene 6 und 7.

Umschlag in der äußeren Lage T.s. Die Erklärung, wie Riccaut zur Reporternachricht gelangen konnte, wird gegeben; der Feldjäger, „das ist des Chevaliers Minister". — Der Major hätte das Schreiben bereits gestern erhalten sollen. Hätte er es erhalten, dann hätte es des ganzen Konfliktes nicht bedurft; wie unnötig also war, sagen wir uns, T.s früherer starrer Eigensinn; wie unnötig wird nun aber auch die Fortsetzung des „Spieles" durch M. Darin liegt die innere Verknüpfung dieser äußeren Schicksalswendung mit der inneren Handlung, dem „Spiele", das nun gleichwohl fortgeht, aber zu einer nicht mehr „natürlichen" Sache wird. M. wird ihrem Wesen (Natürlichkeit, Herrschaft der Stimme des Herzens) untreu und fällt nachträglich in denselben Fehler, den sie gerade an T. bekämpft hatte. Das verlangt eine Sühne auch ihrerseits (s. Sz. 10); wirkt aber trotzdem heiter, weil wir uns sagen, daß, nachdem die Lösung in der äußeren Verwickelung (Lage T.s) schon erfolgt ist und die innere Bedingung des Glückes (gegenseitige Liebe und Treue) vorhanden ist, auch das „Spiel" einen befriedigenden Ausgang nehmen wird.

Zwischenszene 8.

Sie füllt auf natürlichste Weise die Pause aus, die durch das Lesen des Schreibens entstehen würde, steigert durch Hinhaltung unsere Erwartung auf den Inhalt des königlichen Handschreibens, führt aber auch das „Spiel" weiter, indem an den Ring erinnert wird und daran, daß die Entdeckung seiner Auswechselung in irgend einer Weise bald von selbst eine Lösung des Knotens herbeiführen müsse, welcher Art zunächst freilich, das ahnt M. noch nicht, s. Sz. 9 Anfang. — Der „neugierige" Wirt hat zugleich doch auch einen Anlaß zu erscheinen.

Szene 9.

Knotenpunkt und Höhepunkt des ganzen Aufzuges, sowohl für die Schicksalswendung und für den Fortgang der Genesung T.s, als auch für das „Spiel" M.s. — Das königliche Handschreiben ist ein Meisterstück einer wahrhaft königlichen Ehrenerklärung. Persönlicher Anteil des Königs an der Wiederherstellung der Ehre T.s, „um die er besorgt war"; das gerade Gegenteil also von der schwarzsichtigen Annahme des verbitterten T. (s. oben IV, 6: die Großen haben sich überzeugt usw.). T. ist mehr als unschuldig; Anerkennung seiner vollen Ehrenhaftigkeit, *γενναιότης*, absoluten Ehre, auf das Zeugnis des kompetentesten Beurteilers, des Bruders des Königs, des Prinzen Heinrich, und glänzendste Wiederherstellung der relativen Ehre vor aller Welt durch den allerhöchsten Urteilsspruch des Königs selbst, der dem Verwundeten die zarteste Rücksicht für seine Gesundheit und in auszeichnendster Weise die allerhöchste Anerkennung dadurch bezeigt, daß er

selbst um seine Dienste wirbt; vgl. die Definition der Ehre oben S. 94. Äußerst glückliche Einführung des großen Königs selbst auf dem historischen Hintergrunde der Dichtung.[1]) — Die Wirkung des Handschreibens auf T.: begeisterte und sühnende Anerkennung der Größe seines Königs, die ihn einst unter seine Fahnen geführt hatte, und an welcher er eine Zeitlang doch irre geworden war („der König hat sich auch hier nicht verleugnet"). Ihm ist mehr geworden, als er erwartete, nicht nur Gnade, sondern auch Gerechtigkeit (s. oben IV, 6: „ich brauche keine Gnade, ich will Gerechtigkeit"); Glück und Ehre, alles ist wieder hergestellt. Höchster Ausbruch der Freude, vgl. den ähnlichen Freudenausbruch M.s in II, 3 und 7. — Wirkung auf M.: Anerkennung auch ihrerseits des Königs als eines nicht nur großen, sondern auch wohl eines guten Mannes, aber eine kühle Anerkennung[2]) und ein kühles Verhalten dem Freudenrausch T.s gegenüber. Das ist nicht die natürliche Sprache des Herzens, die M. sonst gesprochen, und wenn auch nur ein „Spiel", so doch eine Übertreibung. Sie unterdrückt die natürlichen Regungen sogar gewaltsam, führt das Spiel aus „Eigenliebe" fort, tritt in das zweite Stadium desselben ein und braucht nun selbst die Sprache der Vernunft (der „Überlegung"), der berechneten, rückbeziehenden Vergeltung für die früher von T. in seiner Verbitterung getanen, aber bereits gesühnten Äußerungen, s. oben S. 119 zu IV, 6. Das Grundthema dieser Ausführungen ist die Verweisung auf die Ehre in der früher so einseitig von T. gefaßten Bedeutung als der relativen Ehre. Die Rückbeziehungen: es sei eine nichtswürdige Liebe, die kein Bedenken trage, ihren Gegenstand der Verachtung auszusetzen (ebenso T. IV, 6 gegen Ende). „T. braucht auf der Bahn der Ehre eine unbescholtene Gattin; ein sächsisches verlaufenes Fräulein, das sich ihm an den Kopf geworfen —" (Gegensatz zu T., dem an seiner Ehre Gekränkten, dem Krüppel, dem Bettler II, 9 und IV, 6: „das Fräulein v. B. verdient einen unbescholtenen Mann"). „Hören Sie, was ich fest beschlossen, wovon mich nichts in der Welt abbringen soll" (ebenso T., IV, 6, vgl. II, 9, Schluß). „Gleichheit ist das allein feste Band der Liebe" (vgl. T. Sz. 5: „Gleichheit ist immer das festeste Band der Liebe"). „Es ist eine nichtswürdige Kreatur" usw. (ebenso T. IV, 6 gegen Ende) „So muß ich in meinen eigenen Augen verächtlich werden?" (s. T. III, 10 Schluß).

Das Verhalten T.s diesen Ausführungen gegenüber: er beruft sich auf seinen eigenen Wert, die absolute Ehre („und Sie kennen mich nicht besser?"), entsagt einer falschen Ehre und einem falschen Ehrgeiz, will sein Glück ausschließlich in ihrem Besitz finden, deutet nur

---

1) E. Schmidt a. a. O. S. 461 sagt: „die Kabinettsorder sei ganz in dem üblichen Stile abgefaßt, den Lessing in Tauentziens Kanzlei gelernt habe." Wir meinen: was L., der Sekretär, dort gelernt hatte, hat L., der Dichter, in unvergleichlich feiner Weise auch dichterisch zu gestalten verstanden.

2) E. Schmidt ebendaselbst meint freilich, gegen die schlichte Beredsamkeit in dieser Äußerung Minnas seien alle Ramlerschen Rodomontaden ein leerer Schall.

milde auf das Etwas von Eigensinn hin, den sie jetzt offenbart (Gegensatz zu M.s Klage in IV, 6, daß er wild und unbiegsam nur immer das stiere Auge auf das Gespenst der Ehre hefte); er ist bereit, ihr auch in die große Welt zu folgen, bezeichnet ihre Entscheidung für sich als ein Urteil über Leben und Tod und ist endlich entschlossen, um die Gleichheit zwischen sich und dem angeblich enterbten Fräulein wiederherzustellen, das eben erworbene kostbare Gut, die Wiederherstellung seiner Ehre, aufzugeben und das königliche Handschreiben zu vernichten, wofern er um diesen Preis die Geliebte erwerben kann. — Wenn M. darauf nur die Antwort hat, daß sie die früher für sie selbst so verletzende Äußerung T.s, welche die Höhe seines Unrechtes bildete, ihm zurückgibt („es ist eine nichtswürdige Kreatur usw."), um auch hierfür die Strafe ihm nicht zu erlassen, so verleugnet sie die Sprache des Herzens in dem unzeitigsten Augenblick, spannt den Bogen allzu straff und macht sich selbst damit eines Unrechtes (ὕβρις) schuldig, das sie sofort (Sz. 10) wird sühnen müssen. — T. hat ein Recht, sie darauf aufmerksam zu machen, daß die Anwendung seines früheren Wortes auf ihre eigene Lage nicht zutreffend sei („falsch, grundfalsch"; was mit der Ehre eines Mannes sich nicht vertrage, brauche deshalb nicht ohne weiteres auch für ein Weib entehrend zu sein); aber noch ist er nicht empfindlich — und dies kann ihm als Sühne angerechnet werden —, sondern besteht darauf, sie zu begleiten, um sich vor aller Welt als ihren Verlobten zu ihr zu bekennen (Rückkehr zu dem Anfang von Sz. 5; Gegenstück zu M.s früherem lebhaften Wunsch, sich zu ihm vor der Welt offen bekennen zu dürfen, und zu seiner früheren eigenen Weigerung). Das Schlußwort: „Lassen Sie mich" entspricht genau dem Schlußwort T.s in II, 9: „Lassen Sie mich, Fräulein, lassen Sie mich."

Die Handlung scheint zu stocken; aber Sz. 1 (T.s Aufforderung, den Ring einzulösen), Sz. 3 (Fr.s Versuch, eine Wiedererkennung des Ringes herbeizuführen), Sz. 8 (die Wirkung jenes Auftrages), Sz. 9 Anf. (Hinweisung M.s, daß eben durch den Ring der Knoten sich von selbst bald lösen müsse) und vor allem Sz. 9 gegen Ende (die feierliche, doppelsinnige, für T. noch dunkle, für uns verständliche Erklärung M.s: „so gewiß ich Ihnen den Ring zurückgegeben, mit welchem Sie mir ehemals Ihre Treue verpflichtet, so gewiß Sie diesen nämlichen Ring zurückgenommen: so gewiß soll die unglückliche Barnhelm die Gattin des glücklichen T.s nie werden!") haben unsere Erwartung immer von neuem auf das entscheidende Ereignis der Wiedererkennung des zurückgegebenen Ringes gerichtet. Der Umstand sodann, daß jene Erklärung M.s tatsächlich ein erneutes, feierliches Treugelübde ist, ebendieselbe Erneuerung der Verlobung, die T. so ersehnt, söhnt uns mit ihrem letzten Verhalten aus; denn wir behalten die Gewißheit, daß dieses immer nur ein neckisches „Spiel" ist.

Einzelnes. „Die Dienste der Großen sind gefährlich und lohnen der Mühe, des Zwanges und der Erniedrigung nicht, die sie kosten."

Lessings eigenste Ansicht, aus seiner Erfahrung und Abneigung gegen ein dauerndes Dienstverhältnis zu erklären. — T.s Erklärung, aus welchem Grunde er Soldat geworden sei, gehört zur Behandlung des Nebenthemas 2, s. S. 95. Es ist immer daran zu denken, daß T. ein Kurländer, nicht ein Preuße ist, und daß der ideale Begriff der allgemeinen Wehrpflicht und eines Vaterlandsheeres dem Zeitalter noch unbekannt war, s. oben S. 111. — Er will sich umsehen, „in der ganzen weiten bewohnten Welt den stillsten, heitersten, lachendsten Winkel zu suchen, dem zum Paradiese nichts fehlt, als ein glückliches Paar". Tellheim, wie Odoardo und Appiani (s. oben S. 51 und 57), wenn sie ein Idyll der Natur und Liebe als die wahre Heimat des menschlichen (Still)=Glückes suchen, „sind von der Empfindungsweise erfaßt, die durch Rousseau das Zeitalter inspiriert hatte und an der auch Lessing seinen Teil nahm". (K. Fischer a. d. O. S. 140.)

Szene 10 und 11. (Katastrophe.)

Neuer Umschlag in T. Zunächst ein Umschlag der äußeren Situation. T., der darauf besteht, sich vor aller Welt als Verlobter des vermeintlich unglücklichen Fräuleins bekennen zu dürfen, ist (durch eigene Schuld) noch desjenigen äußeren Zeichens beraubt, durch das dieses Verhältnis vor der Welt bezeugt wird, des Ringes. Justs Erscheinen scheint die Erlösung aus dieser Verlegenheit bringen zu sollen, bewirkt indessen durch die Art der Bestellung, welche an sich nicht unrichtig (vgl. II, 2 g. E., III, 3 g. E., IV, 5), aber mißverständlich ist, den nach der Gemütsverfassung, in welche T. durch M.s letztes Verhalten versetzt ist, erklärlichen Umschlag in seiner Seele. M.s Versuch, ihn dahin zu bringen, daß er sich klar mache, warum Justs Nachricht nicht wahr sein könne (weil sie den Ring dem Eigentümer, nämlich T. selbst, bereits zurückgegeben hat), scheitert an dem unbeabsichtigten Doppelsinn ihrer Worte, welcher verschwindet, sobald weniger das „warum", als die übrigen Worte betont werden. T. mißversteht dieselbe dahin, daß M. die Aussage des Wirtes bestätige. Voreilige Schlußfolgerungen T.s bei seiner Neigung zu extremen Auffassungen, s. oben S. 106, 122. Das anfangs harmlose Spiel erscheint ihm als berechnete Intrige, die treue Geliebte als falsch und ungetreu. Häufung von Mißverständnissen, die fast tragisch wirken würden, wenn nicht der Doppelsinn einzelner Worte auf uns entlastend wirkte. Die zweite Hälfte in der Aussage T.s: „der Zufall führt Ihnen Ihren Ring (d. h. den mir geschenkten Verlobungsring) in die Hände. Ihre (Arg)list wußte mir den meinigen (d. h. den Ihnen von mir geschenkten) zuzuschanzen", enthält ihm unbewußt volle Wahrheit, wenn man statt „Arglist" List setzt und die Bezeichnung „den meinigen" auf den dem Major einst von M. geschenkten Brautring bezieht. — Fr., über dem Streite der Parteien stehend, bringt das Gefühl zur Geltung, daß es nur eine gerechte Nemesis sei, die nunmehr M. treffe („o, Sie Unbarmherzige, ich habe hier gestanden wie auf Kohlen" . . . „Nun mag sie es haben").

T.s Verbitterung steigt zum Menschenhaß („alle Güte ist Verstellung", vgl. oben S. 117 ff. . . . „Galle ist noch das beste, was wir haben"); diesen hat zunächst der treue Werner, der dem Befehle T.s gemäß noch mehr Geld herbeigeschafft hat, zu entgelten; T. braucht und will sein Geld nicht (Parallele zu oben III, 7) und macht sich in seiner Verbitterung selbst der Ehrenkränkung W. gegenüber schuldig („alle Dienstfertigkeit ist Betrug"). Gleichwohl wirkt sein brüskes Benehmen, weil wir wissen, daß es gegenstandslos ist, erheiternd; dazu kommt die komische, weil durchaus grundlose Fortpflanzung des Zwistes der Herrschaft auf das subalterne Paar. — Das Schuldbekenntnis M.s, so notwendig es zur Sühne ist, ihre Rückkehr zur früheren Natürlichkeit und zur vollen Sprache des Herzens („ich mit Ihnen brechen wollen?" Gegenstück zum Schluß von II, 9: „Minna, Sie lassen?") genügt nicht, aus der Ratlosigkeit der völlig verfahrenen Lage (ἀπορία) zu befreien. Die hoch gestiegene Spannung zu lösen, bedarf es eines außerordentlichen Ereignisses, der längst und wiederholt (II, 2, IV, 6 Anf.) angekündigten Ankunft des Grafen von Bruchsall.

Ausgangsszenen 12—15. (Lösung.)

Sz. 12. Die Ankunft des Grafen v. Br. bringt T. über die berechtigte Empfindlichkeit hinweg und gibt ihn den natürlichen Empfindungen zurück. Diese treiben ihn zu einem ritterlichen Eintreten für die angeblich bedrohte Geliebte. „Aus der Lektion, die M. dem Stolz des Mannes zu erteilen gedachte, wird jetzt die vollständigste Demütigung für sie selbst, wenn T. auch der vermeintlich Ungetreuen die Treue wahrt, und, obschon sie es nicht um ihn verdiene, sie schützen will gegen ihren Oheim." (Kettner a. a. O. S. 230.) — Die neue Aufdeckung seines wahren Wesens (M.: „ich kann es nicht bereuen, mir den Anblick ihres ganzen Herzens verschafft zu haben") führt in schnellem Zuge zur Aufdeckung auch des „Spieles" M.s, zur Wiedererkennung des Ringes durch T. (wie früher II, 2 durch M.), zur neuen Verlobung, wenn M. dem Major selbst den Ring an den Finger steckt (zugleich zarteste Sühne für die Versetzung des Ringes, vgl. oben S. 120), schließlich zum heitersten Ausgang der Komödie („o Komödiantinnen").

Sz. 13. Begegnung T.s mit dem Grafen. Sie war natürlich, nicht nur um die Lösung zu beschleunigen, sondern auch um das Verhältnis T.s zu M. äußerlich gleichsam zu legalisieren, ihn aber auch innerlich der Familie einzugliedern. Die früher sich feindlich gegenüberstehenden Männer, der sächsische Graf und der preußische Major, treten in das vertrauliche Verhältnis von „Vater" und „Sohn". Sodann wird zum Abschluß der den Ehrbegriff behandelten Themata I und III (s. oben S. 93 und 94) die volle Ehrenhaftigkeit T.s (ein „ehrlicher" d. h. ehrenhafter „Mann"), also seine Ehre im absoluten Sinne noch einmal voll und ganz anerkannt, obwohl der Graf noch nicht alles weiß („o, wenn Sie alles wüßten!"), was den ganzen Adel seiner Ge-

sinnung offenbart hatte, und durch diese Anerkennung („Sie haben meine völlige Hochachtung; ich bitte um Ihre Freundschaft") ihm auch die relative Ehre und damit der Vollbesitz der Ehre bezeugt; vgl. die Definition der Ehre oben S. 94.

Sz. 14. Die Werner zugefügte Ehrenkränkung verlangt eine Sühne, und zwar eine volle, vor allem auch Fr. gegenüber, wie M. (Schluß von Sz. 13) richtig fühlt. Sie wird ihm durch die Tat dadurch gegeben, daß T. nicht nur das von Werner so dienstfertig gebrachte Geld nimmt, sondern noch anderes fordert und ausdrücklich um Vergebung bittet. Dabei tritt der innere Adel W.s, der sich selbst anklagt, wo er T. anzuklagen berechtigt war, noch deutlicher heraus, als schon zuvor, und die neue warme Bekräftigung einer beide aufs höchste ehrenden Freundschaft der edlen Männer, eines Offiziers und eines Subalternen, ist das vollbefriedigende Ergebnis (Aufdeckung eines edlen Menschentums; das in der Zeit liegende Lieblingsthema der Freundschaft, s. oben S. 23 und 84, wird gestreift). — Der Schluß: „Fr., nicht wahr?" wiederholt die Worte M.s am Schluß von Sz. 13.

Sz. 15. Die Annäherung Werners und Fr.s gelangt zu einem heiteren Abschluß. Die innerliche Begründung desselben liegt in dem voraufgehenden Verhalten W.s, das seine volle Herzensgüte offenbart hat und ihm nun die Entscheidung Fr.s einträgt. Die Entscheidung selbst geht von Fr. aus, ganz wie im Hauptspiel M. die Initiative ergriffen hatte; was bei jener Natürlichkeit gewesen war, ist hier Naivität. Auf das große, oft recht ernste Lustspiel folgt ein kurzes, ausschließlich heiteres Nachspiel mit der Sprache eines reinen Humors vor allem auch in dem Trumpf, mit welchem W. die Schlußworte T.s wiederholt und auf sich selbst anwendet, sowie in seinem eigenen Schlußwort: „über zehn Jahr ist sie Frau Generalin oder Witwe", das uns in der Stimmung reinster Heiterkeit entläßt.

So schließt das Lustspiel mit dem Ausblick überall in ein Vollglück, das zugleich ein Soldatenglück ist. „Dieses Glück wird in Stürmen des Krieges gesäet, im Frieden geerntet, durch zwei herrliche soldatische Tugenden, Tapferkeit und Mitleid, verdient — „denn die tapfersten Männer sind auch die mitleidigsten" —, durch die weibliche Liebe erhalten und neu begründet" (K. Fischer, S. 140); eine treffende Charakteristik, wenn zu den soldatischen Tugenden Tapferkeit und Mitleid als etwas nicht minder Wichtiges hinzugefügt wird: die Ehrenhaftigkeit und Läuterung der Auffassung vom Wesen der Ehre.

III. Rückblick

(zur Feststellung des Gewinnes der Betrachtung).

A. Rückblick auf die Themata. Bestätigung der oben S. 93ff. gegebenen vorläufigen Aufstellung. Vor allem wird verständlich geworden sein, welche Bedeutung das III. der dort genannten Themen für die ganze

Dichtung hat und daraus auch die Berechtigung sich ergeben haben, dieselbe in die Gattung der psychologischen Dramen zu rechnen.

B. Rückblick auf die bedeutsamsten der gewonnenen Anschauungen und Begriffe: 1. Ein allgemeines Zeitbild mit dem großen Hintergrunde des Siebenjährigen Krieges, s. oben S. 92; darin 2. im Vordergrund ein ernstes, vorübergehend fast tragisches Menschenschicksal (Tellheim); ihm gegenüber ein anderes im Sonnenglanz des Glückes (Minna); beide im Widerspiel und die Rollen dann wechselnd; daneben im engeren Rahmen als Seitenstück das still und glücklich sich entwickelnde Geschick eines anderen Paares (Werner und Franziska). — 3. ein Bild edlen Menschentums in allen Gestalten mit Ausnahme des Wirtes und Riccauts, aber in mannigfacher Abstufung von Tellheim bis auf Just, so daß es in T. sich zur Größe eines (passiven) Heldentums erhebt, in Minna als edle Natürlichkeit sich darstellt, im Grafen v. Br. als vornehme Noblesse, in Werner als treuherzige Biederkeit, in Franziska als naive Gutmütigkeit, in Just als ehrliche Derbheit. — 4. ein Kampf um die hohen sittlichen Güter der Ehre und Liebe, davon s. unten C, 2. a. — 5. vor allem das Schauspiel der Entfaltung des Ehrbegriffes durch Vorführung der verschiedenartigsten Bilder und Auffassungen der Ehre. Diese Bilder sind sowohl positiver wie negativer Art, Bilder der Ehre und Unehre (Ehrlosigkeit), zeigen die verschiedenen Seiten des Ehrbegriffes (absolute, relative und volle Ehre) und zwar in den mannigfachsten Abstufungen und Verbindungen, s. oben S. 94. Grundlegende Bedeutung dieses Begriffes für eine große Zahl auch der folgenden Dramen; vgl. oben S. 17, 29, 39, 85, 94. — 6. in diesem Schauspiel zugleich ein anderes, in welchem uns an den Hauptvertretern der Ehre gesunde und krankhafte Seelenzustände, sowie einseitige Gemütsrichtungen in ihrer gegensätzlichen Berührung vorgeführt werden, und als Ergebnis die Genesung von den krankhaften, die Ausgleichung der einseitigen Erscheinungen. Dabei treten als Gegensätze heraus: Natürlichkeit und unnatürliche Übertreibung; die Sprache des Herzens und die Sprache der Rücksichten; der Standpunkt des natürlichen Gefühles und der Standpunkt starren Festhaltens an Prinzipien, jeder nach seiner inneren Berechtigung, aber auch nicht ohne Beimischung einer gewissen Schuld.

C. Rückblick auf den (nicht tragischen, sondern komischen) Gehalt[1]), die Eigentümlichkeit dieser Dichtung, eines Lustspieles im Vergleich zu den vorher besprochenen beiden Trauerspielen. 1. Die handelnden Personen (Charaktere) sind zum Teil komische Figuren durch den Kontrast ihrer äußeren Manieren oder Reden, also ihres ganzen Gebarens zu ihrem eigentlichen Wesen und Wert, oder zu ihrer

1) Diese Betrachtung hält sich im Allgemeinen und sieht von einer eingehenden Erörterung des schwierigen Begriffes des Komischen ab, schon weil M. v. B. nicht als reiner Typus einer Komödie betrachtet werden kann, sodann weil es unter den klassischen Schuldramen an sonstigen Beispielen einer Komödie fehlt.

Stellung (Werner, der gravitätisch-würdevolle, aber im Grunde sehr einfache, natürliche Subalterne; Riccaut, der vornehm tuende Bettler und windige Prahler; Just, der grobe und derbe, aber im Grunde sehr gutmütige Bediente; der katzenbuckelnde, im übrigen aber unverschämte Wirt (Charakterkomik).

2. Die Handlungen und Situationen sind heiteren Inhalts, von heiterem Verlauf und heiter vor allem auch in ihrem Ausgang (Situationskomik).[1] Denn a) die Handlung an sich scheint zwar die wesentlichsten der oben S. 29 und 85 dem Tragischen zugeschriebenen Bestandteile zu enthalten: ein Kampf um hohe sittliche Güter, die Güter der Ehre und Liebe, also eine *πρᾶξις σπουδαία*; in Tellheim eine sittliche Größe des Leidens und auch des Handelns (sein Verhalten gegen die thüringischen Stände und die Witwe Marloff, s. oben S. 99); Erhabenheit eines sittlichen Willens und allmähliche Läuterung desselben (in T.); die Verbindung einer gewissen Schuld und Sühne (anfangs in T., später auch in M.) und dabei eine Art unlöslicher Verschlingung von Berechtigung und Schuld (s. oben S. 97, 100, 106, 113). Und doch ist die Wirkung durchaus keine tragische, weil trotz dieser scheinbaren Übereinstimmung mit den Eigenschaften des Tragischen die Sache hier wesentlich anders liegt. Es ist im Grunde kein Kampf um die genannten Güter, der hier vorgeführt wird. Denn der Liebe sind beide Beteiligte sich gegenseitig gewiß (II, 9, V, 6); die absolute Ehre ist nie eingebüßt, und die relative wird wohl wiedergewonnen und wiederhergestellt, aber nicht in einem Kampf erstritten. Auch war der Verlust derselben noch gar nicht einmal entschieden, sondern nur gefürchtet; und so ernst, ja verzweifelt die Lage T.s im Anfang erscheint, so wird sofort doch auch die Möglichkeit einer Befreiung aus dieser Not (das Anerbieten W.s und die Ankunft der reichen Verlobten) gezeigt und sehr bald auch eine Aussicht auf die Wiederherstellung der Ehre eröffnet. Wohl wird uns in T. eine erhabene Anschauung (vom Wesen der Ehre) und in der Vertretung derselben sowie der aus dem Wesen der Ehre sich ergebenden Pflichten auch eine Erhabenheit des sittlichen Willens vor Augen gestellt; aber nicht so, daß eine nur leise Schuld sich beimischte, sondern so, daß eben jene Erhabenheit als eine Einseitigkeit der ganzen Richtung heraustreten soll (dazu die Gegenüberstellung M.s, dazu als Ziel der ganzen dramatischen Bewegung die Genesung T.s). Wohl ist ferner eine sittliche Größe des Leidens vorhanden in der edlen Art, in welcher T. sein Geschick trägt; aber statt eines Kampfes wird uns vorzeitige Entsagung T.s und listige Überwindung dieser Entsagung durch M. vorgeführt, also das Gegenteil von einer Gefährdung der Existenz oder gar des Lebens der Person. Es fehlt mithin der Handlung das Furchtbare und Verderbliche (*φοβερόν*, *φθαρτικόν*, Arist.), welches uns von vornherein mit Furcht und Bangen für den

1) Wir entlehnen diese Ausdrücke dem „Lehrstoff für den deutschen Unterricht in Prima" von Franz Kern (Berlin 1886), S. 172.

Helden erfüllt. Die Schuld des Helden besteht nicht darin, daß er ein Glück verscherzt durch Überhebung, sondern darin, daß er sich sperrt, wenn auch aus den ehrenwertesten Gründen, es anzunehmen, in allzu großer Bescheidenheit und aus Mangel an Selbstvertrauen. Deshalb ist die Handlung bei allem Ernst doch mehr ernster Schein als ernsthafte Wirklichkeit, also nicht eigentlich eine πρᾶξις σπουδαία.

b) der Verlauf der Handlung zeigt sodann zwar auch eine vielfache Verkettung und Verflechtung von Umständen (πρᾶξις πεπλεγμένη) und schließlich einen Umschlag (μεταβολή); aber stets bleibt die Erwartung rege, daß Umschlag und Lösung heitere sein werden. Der Verlauf vollzieht sich im ernsten Wechselspiel von Annäherung und Trennung (T.s v. M.), neuer Annäherung und neuer Trennung (M.s v. T.) zu endlicher Vereinigung der beiden Hauptspieler. Dieses große Wechselspiel hat zur Seite das kleine, ausschließlich heitere Spiel einer jene im Grunde unnötigen Wechselfälle harmlos, ruhig und stetig begleitenden Annäherung des subalternen Paares. — Die Entwickelung und Verwickelung der Haupthandlung ruht auf dem Grunde der Übertreibung („und alle Übertreibungen sind des Lächerlichen so fähig", M. in IV, 6, vgl. oben S. 117), deren sich, ohne es recht zu empfinden, Tellheim und sodann seit IV, 6 Schl., um diesen zu strafen, absichtlich auch M. schuldig macht. Dieser Übertreibung gegenüber wirkt die harmlos natürliche Art, in der sich das Verhältnis zwischen W. und Fr. entspinnt und entwickelt, fast wie eine Parodie, und um so erheiternder und komischer. — Die Haupthandlung vollzieht sich sodann in einer auf einen heiteren Ausgang berechneten und zu diesem Zweck durchgeführten Intrige, in einem „Spiele" (der „Streich", die „Lektion" M.s). Diese Lektion soll heiterer, also anderer Art sein, als die vorausgehenden ernsthaften Lektionen Justs und Werners. Auch diese Handlung wird ein Spiel im großen Spiel, s. oben S. 112, mit dem Ziele einer beabsichtigten Wiedererkennung, und zwar einer Sache. Und auch das wirkt erheiternd; denn sonst ist das Wesen der Wiedererkennung gerade das Unbeabsichtigte und die Wiedererkennung einer Person. Ein anderes Spiel im Spiel auch III, 7, s. S. 110, und V, 3, s. S. 123.

3. Die Mittel des Spieles sind: beabsichtigte, aber in wohlmeinendster, ja schelmischer Absicht veranstaltete Täuschungen, Verkehrungen und Umkehrungen der Verhältnisse (Hauptbeispiel: die von M. scheinbar vollzogene Entlobung wird zur Verlobung, s. S. 120; die von T. V, 5 versuchte Verlobung würde zu einer Entlobung werden), Verstellungen (M. seit IV, 6 Schl.), beabsichtigter Doppelsinn (die Höhe des ganzen Spieles der M. beruht auf einem solchen Doppelsinn, V, 9: „so gewiß ich Ihnen den Ring zurückgegeben usw.", s. oben S. 128, vgl. S. 110, 111, 121), absichtliche Anspielungen und Rückbeziehungen, s. oben S. 122. Dazu kommen beruhigend wirkende Zufälligkeiten in den Ereignissen selbst. „Hätte z. B. der Feldjäger den Major schon am Morgen getroffen, so wäre der Ring nicht versetzt

und unverzüglich das froheste Wiedersehen gefeiert worden; oder wäre M. geduldig bei dem Oheim geblieben, so hätte sie am Abend des 22. August einen glücklichen T. vorgefunden." (E. Schmidt a. a. O. S. 471.) Unfreiwillige Mißverständnisse leichter Art, wie I, 10 in T.s Worten: „die Höflichkeit der fremden Dame ist mir empfindlicher als die Grobheit des Wirtes"; oder ernste, aber immer nur auf einem Schein beruhende Mißverständnisse (wie in V, 10; Mißverständnisse mit einer der Absicht entgegengesetzten Wirkung, s. oben S. 116, 120). Verwechselungen. (T. in I, 10, Just in II, 6, der Wirt in III, 2 g. E., Minna in IV, 2 Riccaut gegenüber, das ganze Verwechselungsspiel mit den Ringen), Verkehrungen durch wohlgemeinte, aber ungeschickte Schritte (z. B. Werner III, 5 und 7), absichtsloser Doppelsinn (komische Ironie als Gegensatz zur tragischen Ironie, s. zu V, 5).

4. Von dem allen ist dann das Ergebnis eine Verschlingung der Verhältnisse, die dadurch vermehrt wird, daß zu der von vornherein durch die Lage T.s bereits gegebenen Verwickelung eine neue, durch die handelnden Personen geschaffene, hinzutritt (die Starrheit T.s, das Spiel M.s, die Blindheit T.s diesem Spiele gegenüber, S. 121). Aber eben das, was den Knoten scheinbar immer fester zusammenzieht, soll nicht, wie in der Tragödie, den Untergang des Opfers herbeiführen, sondern ist von vornherein gerade umgekehrt dazu bestimmt, der Lösung zu dienen. Die Mittel der Lösung werden nicht nur hart neben die Verwickelung gelegt, wie in der Tragödie, s. oben S. 88, sondern der Betreffende hat dieses Mittel, nämlich den Ring, tatsächlich und handgreiflich in der Hand; die Verschlingung gleicht einem Versteckspiel, und nur die Blindheit des Betreffenden hindert ihn, die glückliche Lösung zu ergreifen. Der hier und da an die Grenzen des Tragischen herangehende Ernst ist in der Wahrheit nicht ernsthaft gemeint (Minna), oder nur dahin mißverstanden (T.). Selbst da, wo die Verschlingung katastrophisch zu werden droht (V, 10), trägt sie das befreiende Mittel in sich selbst, so daß, sobald dasselbe nur zur Verwendung gelangt, d. h. mit der Wiedererkennung des Ringes der heiterste Umschlag (*μεταβολή*) erfolgt. Das alles ist Gegensatz zur tragischen Wirkung, wirkt vielmehr von vornherein beruhigend und in der Folge erheiternd, und diese Wirkung wird nur an einer Stelle der Katastrophe V, 10 auf einen Augenblick verdunkelt, um sofort dann wieder zu ihrem Recht zu kommen und in der Schlußszene voll auszuklingen.[1])

5. Die schließliche Befriedigung geht wohl auch durch mancherlei Krisen hindurch und in das Ergebnis einer gewissen Läuterung (*κάθαρσις*); wir empfinden in einzelnen Augenblicken (z. B. mit Fr. in V, 10)

1) Leicht wird nun der Schüler dahin gebracht werden können, das Gemeinsame der hier vorgeführten komischen Züge herauszufinden, es liegt in dem Kontrast zu dem Erhabenen, so daß eine harmlose, heitere und doch auch gehaltvolle Wirklichkeit einem anspruchsvolleren Schein (dem Ernst) gegenübersteht.

ein gewisses Bangen, ob der heitere Ausgang nicht schließlich doch bedroht werde, aber nur ganz vorübergehend, während im übrigen unsere Sicherheit, daß der Ausgang ein stets glücklicher sein werde, stetig wächst. So ist die schließliche Wirkung eine Klärung und Läuterung unseres Empfindungslebens durch Heiterkeit und ein hieraus sich ergebendes Wohlgefallen, nicht diejenige Läuterung unseres Gemütes, die durch Furcht und Mitleid hindurchgeht und durch das Anschauen eines im Vergleich zur Verschuldung des Helden übergewaltigen Leidens oder seines erschütternden Unterganges erzeugt wird (s. oben S. 86).

Gleichwohl nimmt auch der Ernst eine breite Stelle in diesem Lustspiel ein; die komischen Szenen wechseln mit rührenden ab, und das eine geht zuweilen unmerklich in das andere über (z. B. I, 8, III, 3, V, 15). Denn nach Lessing soll die wahre Komödie beides: zum Lachen bewegen und rühren; sie soll ein Spiegel des menschlichen Lebens sein, und dieses ist selbst nichts als eine beständige Kette solcher Übergänge (Hamb. Dramat. Stück 21, vgl. auch Werke IV, S. 154 Lachm.). In dieser Dichtung aber ist der Grundton so sehr ein ernster und die Beimischung des Ernsthaften eine so reichliche, daß die Dichtung hier und da an die Grenze des Tragischen herangeht (s. oben S. 118 und 125).

Dieser Umstand, sowie der zeitgeschichtliche und begriffliche Inhalt, endlich die dialektische Art, in welcher derselbe entwickelt wird (s. unten D), erheben das Lustspiel weit über die Gattung gewöhnlicher Lustspiele bis zur Höhe eines Schauspieles.

D. **Rückblick auf charakteristische Eigentümlichkeiten der Form.** Über den Aufbau der Handlung vgl. die den einzelnen Aufzügen vorausgeschickten **Vorblicke**; über die Einheit des Ortes, der Zeit der Handlung s. S. 95, 102, 121, 122; über die Art ihrer Verflechtung s. oben C, 2, b. Eine Verwendung der **unsichtbaren Handlung** ist die hinter der Szene sich vorbereitende Wiederherstellung der Ehre T.s bis zum Eintreffen des königlichen Kabinettsschreibens. — Das Eigentümlichste der Dichtung ist der **dialektische Prozeß** der in der Dichtung niedergelegten begrifflichen Arbeit und der in ihr sich entfaltenden Gedankenbewegung (vgl. oben S. 121). Sie entspricht der Neigung Lessings für scharfe, begriffliche Entwickelungen. Daß er diese auch in das Lustspiel hat hineintragen wollen, sagt er ausdrücklich Hamb. Dramat. St. 96: „Unsere schöne Literatur hat noch so wenig Werke, die ein Mann, der im **Denken** geübt ist, gern zur Hand nimmt, wenn er zu seiner Erholung und Stärkung einmal außer dem einförmigen, ekeln Zirkel seiner alltäglichen Beschäftigungen **denken** will. Welche Nahrung kann so ein Mann wohl in unseren höchst trivialen Komödien finden? Wortspiele, Sprichwörter, Späßchen, wie man sie alle Tage auf den Gassen hört: solches Zeug macht zwar das Parterre lachen, das sich vergnügt, so gut es kann; wer aber von ihnen mehr als den Bauch erschüttern will, wer **zugleich mit seinem Verstande lachen will**, der ist einmal dagewesen und

kommt nicht wieder."[1]) — Die ganze Handlung des Stückes ist im Grunde ein dialektischer Prozeß. „Der Streit der Liebenden ist es, welcher mit Aufgebot von Gründen und Gegengründen in Angriff und Abwehr durchgefochten wird, eine Debatte, welche unseren Verstand in die gespannteste Tätigkeit setzt, die Frage der Vermählung von allen Seiten beleuchtet und erörtert und die leuchtendsten Beweise eines berechnenden schlagfertigen Denkvermögens liefert. Die glänzenden und zugleich scharfgeschliffenen Waffen der unerschöpflichen und unerbittlichen Logik Lessings, der Geist der Forschung und Prüfung, seine Gabe der Kritik und Polemik haben sich auch hier nicht verleugnet; man möchte sagen: wie er den Charakter des Dialoges in seine prosaischen Untersuchungen überträgt, so hat er hier in den dramatischen Dialog die Untersuchung verpflanzt."[2]) — „In der „Minna" erreicht Lessings dialogische Kunst ihre Höhe. Wie ein Ball wird das Gespräch in verschiedenem Ton, Tempo und Ausmaß hin und her geschlagen. Was das Fräulein im zweiten Akt sagt, wiederholt der Wirt im dritten als seine Weisheit; was T. im vierten zu M. äußert, wird im letzten Aufzug von M. gegen ihn selbst ausgespielt; was Werner leichtsinnig hinwirft, hält ihm später Fr. vor. Die leisesten Winke im Gespräche werden verstanden, und die meisten Szenen lassen Rede und Gegenrede behend wechseln. Überall bietet sich eine Fülle anmutiger, nachdenklicher, geistreicher, aparter Wendungen, die Lessing nicht mühsam gesucht hat; denn macht man das, was einem so einfällt?" (E. Schmidt a. a. O. S. 482), die aber doch das Ergebnis sorgsam geschliffener Gedankenarbeit sind. — „Lessings Komödie hat nicht nur eine neue Bühnensprache, sondern geradezu einen höheren Gesprächston für die gebildete Gesellschaft aufgebracht. Die tonreiche Anmut des Dialoges, der vom pöbelhaften Stil des Reitknechtes zur Grazie in M.s Mund und zum Ernste T.s aufsteigen kann, . . . die Abstufung der Sprache nach dem Charakter, der Lebensstellung und dem Geschlecht der Personen wird nie genug bewundert werden. Wie fein unterscheidet sich Fr.s Geplauder von der Redegewandtheit Minnas! Wie prachtvoll geht das lang verhaltene und erbitterte Pathos T.s im letzten Aufzug aus sich heraus! Wie wirksam kontrastiert das Geschwätz des geschmeidigen Wirtes mit dem Gebrumm Justs, und um wieviel vulgärer darf sich der Reitknecht ausdrücken als der Wachtmeister und Freischulze!" (E. Schmidt a. a. O. S. 481.) — Von den S. 33 und S. 88 genannten besonderen poetischen und dramatischen Mitteln gelangen in diesem Drama die Wiedererkennung (ἀναγνώρισις) und die Peripetie in hervorragender Weise zur Verwendung, die letztere in dreifacher Folge als Umschlag zuerst von Leid zur höchsten Freude, dann von höchster Freude zu tiefstem Leid, endlich wieder von Leid zur Freude.

1) Auch F. Kern a. a. O. S. 173 führt diese Stelle an. Und da sollte aus diesem Drama nichts für Übung der geistigen Kräfte der Schüler zu holen sein? S. oben die Vorbemerkung S. 90.

2) Ed. Niemeyer a. a. O. S. 27. Vgl. oben S. 119 und 121.

Dazu kommt als ein ganz neues poetisches Mittel hinzu das scherzhaft gemeinte, aber in gefährlichen Ernst umschlagende „Spiel“ (s. S. 120 ff.), ein Gegenstück zu dem nur ernst gemeinten Spiel im Philotas (s. oben S. 27) und als Vorbereitung auf das dramatische Mittel der Intrige, welches sich durch die Dramen der nachfolgenden großen Dramatiker, insbesondere Schillers, so wirksam hindurchzieht.

E. Verwandte Stoffe aus dem Erfahrungskreise der Schüler oder naheliegenden Gebieten. M. v. B. liegt mit dem Philotas und der Emilia Galotti in einer Ideenreihe, insofern sie gemeinsam den Ehrbegriff behandeln und nach allen Seiten herausarbeiten (vgl. oben S. 17, 29, 39, 85 und 91; daselbst Unterscheidung der Unehre im absoluten und relativen Sinne). In einem Verhältnis noch anderer Art stehen M. v. B. und Philotas, wenn man auf die zeitgeschichtliche Stimmungswelt sieht, die den Hintergrund des Philotas bildet (s. oben S. 15). „Auch der Philotas atmete den Geist einer neuen preußischen Zeit, aber er trug eine antike Rüstung. M. v. B. ist ganz geist- und gemütvolle, zugleich rührende und erheiternde Spiegelung des ersten Friedensjahres.“ Sie hat den großen König und das Eingreifen des Königs selbst zum Hintergrund und bezeugt noch unmittelbarer als der Philotas, daß „der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt durch Friedrich den Großen und die Taten des Siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie kamen“. (Goethe W. und D. B. 7.) — Fühlung mit Archenholz, Geschichte des Siebenjährigen Krieges, dem Lesestoff einer früheren Klassenstufe, s. S. 91. — Erinnerung an den „verdienten, verwundeten Offizier“ im Eingang der Literaturbriefe (1759). Wie Lessing dort an seinen Freund, den Dichter Ew. Christ. von Kleist (s. oben S. 14), dachte[1]), so ist ihm derselbe auch Modell für den Major v. T. geworden.[2])

Zum Schluß werde Lessings Selbstzeugnis erwähnt in einem Briefe an Ramler (W. XII, S. 166 L.): „Wenn das Lustspiel nicht besser als alle meine bisherigen dramatischen Stücke wird, so bin ich fest entschlossen, mich mit dem Theater gar nicht mehr abzugeben.“

Anhang.

In Anknüpfung an die zu Beginn der Lektüre dieses Dramas gegebenen allgemeinen Vorbemerkungen über die Arten der Ehre (s. oben S. 94) und in besonderer Erinnerung an das Wort Minnas (IV, 6): „Die Ehre ist — die Ehre“ suchen wir eine Definition dieses so bedeutsamen Begriffes durch gemeinschaftliche Arbeit herzustellen. Der

1) „Wie leicht kann Kleist verwundet werden; so sollen die Briefe an ihn gerichtet sein.“ Lessing bei Danzel-Guhrauer I, S. 374.

2) Das weist eingehend nach E. Schmidt a. a. O. S. 473 ff.

Gang der Besprechung sei im folgenden durch Stichworte kurz angedeutet.[1])

I. **Locatio:**

1. Genus commune und propius: Sphäre des sittlichen Lebens (Ethik);
2. Genus proximum: sittliche Ordnung, sittliches Gut (vgl. Recht, Freiheit, Sitte, Glauben);
3. Distinctio: Ehre im höchsten vollkommensten Sinne; sie ist keine Tugend, nicht zu verwechseln mit verwandten Begriffen, wie Ruf, Ruhm, Ehrgefühl, Ehrenhaftigkeit.

II. **Expositio:**

1. Die Teile folgen aus dem Wesen des Gutes als etwas Gegebenem: a) Besitzer, b) Geber, c) das Gut selbst.
2. und 3. Notae essentiales und differentia specifica:

a) Der Besitzer: Adel der Persönlichkeit; lebendiges Gefühl von dem Werte seiner Persönlichkeit, d. h. von dem Wesen, der Bestimmung, der Idee derselben, dem ihr innewohnenden göttlichen Gedanken.

Diese Bestimmung ist

1. eine allgemein menschliche: der Gottesebenbildlichkeit zu entsprechen; daher absichtliche Zerstörung dieser eine Schande (Völlerei, Unzucht);
2. eine besondere jedes einzelnen:

α) im natürlichen Dasein:

nach dem Geschlecht: Weibesehre: Erfüllung der Bestimmung; unweiblich, was darüber hinausgeht; Mannesehre: Erfüllung seiner Bestimmung, Unehre, wenn er dahinter zurückbleibt (weibisch);

nach dem Alter:

Kind: hat noch keine Ehre, da es seine Bestimmung noch nicht weiß; Gehorsam;

Jüngling: Vorbereitung auf die Männlichkeit; ehrfürchtige Scheu vor Personen, Mächten, Tatsachen;

Mann: seine Ehre liegt in der vollendeten Männlichkeit (virtus) im Denken und Handeln; Pflege aller Eigenschaften, kraft deren er seine

---

1) Ausführlicheres über das Ziel solcher Arbeiten und praktische Proben daraus finden sich in unserem Aufsatze: „Definitionsübungen in Prima" von Dr. Georg Frick (Ztschr. f. d. deutschen Unterricht, 17. Jahrg. 5. Heft, 1903, S. 271 ff.).

Bestimmung erfüllt; daher Selbstverstümmelung eine Schande;

Greis: seine Ehre liegt in der Autorität, der Würde;

Jeder muß in seiner Sphäre bleiben;

β) im geschichtlichen Dasein: die Bestimmung im natürlichen Dasein wird beeinflußt durch den Kreis des geschichtlichen Lebens, dem der einzelne angehört: Unterschiede nach Familie, Geschlecht, Sippe, Volk, Staat; daher: Familienehre, Geschlechts-, Volks-, Staatsehre. Jeder dieser Kreise gleichsam eine Persönlichkeit; zur Ausgestaltung ihrer Bestimmung hat jeder einzelne beizutragen.

Innerhalb des Staates die Stände: auch jeder Stand eine Persönlichkeit, daher Standesehre: Arbeiterstand, Handwerkerstand, Bauernstand, Kaufmannsstand, Soldatenstand (Offiziersstand), Gelehrtenstand usw.

Es wandelt sich der Ehrbegriff nach den geschichtlichen Zeiten: Altertum, Mittelalter, Neuzeit; der antike Ehrbegriff erscheint anders als der mittelalterliche oder moderne (vgl. Sklaverei, Wertschätzung der Arbeit im römischen Staate, Ritter- und Minnedienst im Mittelalter; der Soldatenstand in den verschiedenen Jahrhunderten der Neuzeit). Also der Ehrbegriff wechselt je nach den sittlichen Anschauungen, nach der Auffassung von der Bestimmung der Persönlichkeit.

b) Der Geber, der das Gut verleiht:
   1. Gott der Herr: durch die Stimme des Gewissens;
   2. die Welt: aber nicht die ganze. Hier ist Voraussetzung für den Geber:
      α) Besitz der Ehre selbst (vgl. die Anerkennung Tellheims durch Riccaut und durch den König);
      β) Verständnis für den Wert der Persönlichkeit: vgl. die Anerkennung Tellheims durch den Wirt (in III, 4) und durch Minna (in II, 1);
      γ) Verständnis für den Wert im besonderen, wie er bestimmt ist durch die durch Natur oder Lebensführung gegebene Stellung (Tellheim als Soldat und Held durch den Soldaten Werner charakterisiert in I, 12, III, 7).

c) Das Gut selbst: was ist nun eigentlich die Ehre?

Sie muß gegeben werden von dem Geber an den Besitzer; der Akt des Gebens ist die Ehre. Ihr Wesen ist Anerkennung:

1. des sittlichen Wertes im allgemeinen und im besonderen von dem eigenen Gewissen: **Ehre im absoluten Sinne;**
2. des sittlichen Wertes im allgemeinen und im besonderen durch kompetente, sittlich berechtigte Persönlichkeiten: **Ehre im relativen Sinne.**

Vereinigung der Ehre im absoluten und im relativen Sinne gibt die **Ehre im vollen Sinne.** Der Besitz allein der absoluten Ehre ohne die relative wird eher ein Besitz der wahren Ehre (nicht der vollen) sein, als der Besitz der relativen ohne die absolute (vgl. die zahlreichen Beispiele aus Minna von Barnhelm).

III. 1. Descriptio: Auszug aus der Expositio.

Genus proximum: sittliches Gut.

Teile: Besitzer { seine allgemeine / seine besondere } Bestimmung;

Geber { Stimme des Gewissens, / Stimme berufener Beurteiler;

Gut { Anerkennung durch das Gewissen: absolute / Anerkennung durch Beurteiler: relative } volle Ehre.

2. Nominaldefinition:

Ehre im Althochdeutschen = Glanz, also doch ein unbefleckter, makelloser Zustand: Ehre im absoluten Sinne;

Französisch: honneur = Gefühl für das, was der Würde einer Person gemäß ist, Achtung, die Personen gezollt wird, die der Ehre gemäß handeln: Ehre im absoluten Sinne; ebenso probité = Rechtschaffenheit, pudeur = Weibesehre. Dagegen réputation, respect, dignité: Ehre im relativen Sinne;

Englisch: integrity = Ehrenhaftigkeit, purity = Keuschheit: Ehre im absoluten Sinne; reputation, credit, distinction: Ehre im relativen Sinne; honour = persönliche Würde, gezollte Achtung: Ehre im vollen Sinne.

3. Andere Definitionen:

„Die persönliche Ehre ist das Gefühl der Selbstachtung des Ich als eines freien sittlichen Wesens, welches gegen alle Verletzung seiner Selbständigkeit als etwas Heiliges und Unantastbares geschützt werden muß." (Kirchner.)

„Die Ehre ist nicht bloß das Selbstbewußtsein unserer sittlichen Persönlichkeit, nicht bloß die Kundgabe desselben in ehrenhaften Taten, sondern auch die Anerkennung alles dieses von der bürgerlichen Gesellschaft." (Riehl.)

„Ehre ist das in äußeren Zeichen sich kundgebende Urteil über unsere Person, daß wir uns der in unserem Stande und zu unserer Zeit herrschenden Sitte gemäß betragen und daher unser Ich in den Augen anderer einen Wert hat.“ (H. Meier.)

IV. Die eigene Definition:

genus proximum

Die Ehre ist ein sittliches Gut, dessen Wesen besteht

differentia specifica der absoluten Ehre

sowohl in dem Selbstzeugnis des guten Gewissens, als

differ. specif.

auch in der Anerkennung des sittlichen Wertes unserer

der relativen Ehre — not. essential. des Besitzers

Persönlichkeit (nach ihrer allgemein menschlichen, wie nach

not. essent. d. Besitzers

ihrer besonderen, von der Natur oder durch das Gemeinschaftsleben gegebenen Bestimmung) durch ihrer sittlichen

not. essent. des Gebers

und sonstigen Bildung nach Berechtigte (Kompetente).

An diese Definition schließt sich die Besprechung einer Reihe von Fragen, wie sie aus dem bisherigen Unterricht erwachsen oder durch sonstige Lebenserfahrungen dem Schüler sich aufdrängen. Ein Rückblick auf die gelesenen Dichtwerke lehrte, wie fruchtbar für das Epos und Drama das Motiv der Ehre zu allen Zeiten gewesen ist (s. oben S. 138). Es ließ sich Unzucht, Völlerei, Selbstverstümmelung, aber auch Lüge, Verrat, Feigheit unter dem Gesichtspunkt der Ehre behandeln; auch eine Erörterung über Ehrenhandel und Duell nach ihren idealen und unberechtigten Seiten schloß sich zwanglos an und durfte bei reifenden Jünglingen auf ein reges Interesse rechnen. Für diese Nachbemerkungen geben wertvolle, vertiefende Anregungen die Ausführungen von H. Meier in den Lehrproben Heft 11, S. 31, denen wir auch die oben benutzte Definition entnommen haben.

IV.

Nathan der Weise.

Ein dramatisches Gedicht.

Literatur. Wir nennen außer den oben S. 34 genannten allgemeinen Werken über Lessing von Einzelerklärungen: H. Düntzer, Leipzig 1883, 3. Auflage; Ed. Niemeyer, Lessings Nathan der Weise durch eine historisch-kritische Einleitung und einen fortlaufenden Kommentar erläutert, Leipzig 1855; den Vortrag von W. Beyschlag, Lessings Nathan der Weise und das positive Christentum, Berlin 1863; David Strauß, N. d. W., Berlin 1864; Kuno Fischer, Stuttgart 1864 (jetzt erweitert zum 2. Teil des oben S. 34 genannten Werkes); K. Werder, Vorlesungen über Lessings Nathan, Berlin 1894; H. Gelzer, Die neuere deutsche Nationalliteratur nach ihren ethischen und religiösen Gesichtspunkten, Bd. I, 3. Aufl. Leipzig 1858, S. 349 ff.; W. Wackernagel, Kl. Schriften II, 432—486; Köpke i. d. Zeitschr. für Gymnas.-Wesen 1856, S. 181 ff.; A. Rausch, Lessings Nathan im deutschen Unterrichte der Prima i. d. Lehrproben und Lehrgängen Heft 32, S. 56 ff.

Vorbemerkung.

Die Frage nach der didaktischen Berechtigung dieser Dichtung wird sehr verschieden beantwortet werden je nach der allgemeinen Würdigung des Dramas, und diese selbst wiederum durch die religiöse Lebens- und Weltanschauung jedes einzelnen bedingt sein. So wird auch hier wie bei der Emilia Galotti im Grunde erst aus der Behandlung selbst die didaktische Berechtigung des Stoffes erwiesen werden können. Doch bekennen wir uns schon hier noch einmal wie in dem „ausgeführten Lehrplan für den deutschen Unterricht", Progr. des Gymn. zu Burg 1867[1]), zu der Auffassung von G. Heiland (Enzyklop. des gesamten Erziehungs- und Unterrichtswesens von Schmid und Palmer Bd. I, S. 924 d. 1. Ausg.): „Je größer das Ansehen und die Geltung dieses Stückes ist, welches wir in unserer Literatur nimmermehr entbehren möchten, desto entscheidender scheint hier der pädagogische Gesichtspunkt, daß die Schule die Würdigung dieser Dichtung nicht dem Zufall und dem darüber vielfach irregeleiteten Zeitgeiste überlasse. Aus ihrer Zeit heraus wird jene Dichtung ihr rechtes Verständnis finden, wenn die vielfach mißbrauchte Schriftstelle (Apostelgesch. 10, 35): ‚in allerlei Volk, wer Gott fürchtet und recht tut, der ist ihm angenehm (δεκτός)', auf Grund welches Mißbrauches der Nathan so oft das Glaubensbekenntnis des Indifferentismus der Gegenwart geworden ist, richtig ausgelegt

---

1) Pädagogische und didaktische Abhandlungen Bd. II, S. 363 ff.

wird. Hier trifft die Aufgabe des deutschen Lehrers mit der des Religionslehrers zusammen; keiner von beiden darf der Besprechung dieser Frage sich entziehen. Eine solche Kritik wird dem Ansehen Lessings, den wir unserer Jugend als einen der ersten Meister vorführen, um so weniger Abbruch tun, da Lessing selber in seiner ‚Erziehung des Menschengeschlechtes‘ sich über jenen Standpunkt erhoben hat.“ Wir fügen hinzu: die Begriffe Humanität, Toleranz, Humanitätsreligion, religiöser Kosmopolitismus, Konfessionalität usw. sind so sehr Gegenstand bedeutsamer Zeitfragen geworden, daß sie dem reiferen Schüler durch Umgebung und Presse täglich nahe gebracht werden und bei dem Streit der Tagesmeinungen notwendig oder doch sehr leicht sein Urteil darüber verwirren. Dieselben Begriffe berühren zugleich so wichtige Lebens-, Erziehungs- und Bildungsfragen, daß die Schule selbst eine feste Stellung zu ihnen nehmen muß. Diese kann, solange die Schule noch eine christliche ist und ihrer Aufgabe sich bewußt bleibt, die Jugend in die Tiefen deutschen Wesens einzutauchen, welchem die Aufnahme und Aneignung der christlichen Wahrheiten seinen tiefsten Grund gegeben hat, keine andere sein als eine positive.[1]) Die Klärung des Urteiles der Schüler über jene wichtigen Begriffe gehört also recht eigentlich in die Aufgaben des Unterrichtes der höheren Schulen; sie wird zu einer vortrefflichen Ergänzung des Religionsunterrichts und dadurch zu einem Mittel fruchtbarer Konzentration. Ist ferner die Einwirkung auf den sittlichen Willen das A und O des erziehenden Unterrichtes, und sind deshalb diejenigen literarischen Erzeugnisse von besonderem didaktischen Wert, welche diesem Zweck recht eigentlich und direkt dienstbar werden, so gehört dazu Lessings Nathan d. W., weil diese Dichtung die Bewährung der religiösen Überzeugung durch den sittlichen Willen und die sittlich gute Tat zu einem Hauptthema macht. Die Wirkung dieser Lektüre verbindet sich dann mit der Wirkung der Philippischen Reden des Demosthenes und der Goetheschen Iphigenie; denn „dort ist die allgemeine eigentümliche Aufgabe der Beredsamkeit: Wirkung auf den sittlichen Willen in Verbindung mit dem erhabensten Gehalt durch ein von glühendster Vaterlandsliebe, lebendigstem Ehrgefühl, lauterster Gesinnung und schlichter Frömmigkeit erfülltes Gemüt — mit solcher Energie und mit so zwingender Gewalt (γοργότης) zum Ausdruck gebracht, daß sich unwillkürlich etwas von dieser Willensstärke und Willensweckung auch den Schülern mitteilen muß; die Goethesche Iphigenie aber ist ein hohes Lied von dem Heldentum der sitt-

1) Dann wird die Behandlung auch etwas tiefer gehen müssen, als R. Lehmann (Der deutsche Unterricht S. 289) fordert: „Der Lehrer hat der Lektüre des Nathan genau so wie allen anderen Meisterwerken der Literatur gegenüber den historischen, nicht den kritischen Standpunkt festzuhalten, d. h. er hat für die Grundgedanken des Gedichtes weder mit seiner Persönlichkeit einzustehen, noch hat er dieselben von einem „positiven“ oder negativen Standpunkt aus zu kritisieren: er hat sie einfach aus dem Geist des Dichters und seiner Zeit heraus verständlich zu machen.“

lichen Tat, das sich aus dem Widerstreit der Pflichten durch unbedingte Hingabe an den göttlichen Willen herauszieht."[1])

Dazu kommt, daß dem Bilde des religiösen Kosmopolitismus im Nathan das Bild des politischen in Schillers Don Carlos zur Seite tritt, und in beiden ein lehrreicher Beitrag zum Verständnis einer bedeutsamen kulturgeschichtlichen Erscheinung und Stufe in unserer modernen Entwickelung gegeben ist. Weiter sind wir es Lessing selbst schuldig, daß die ungerechte oder einseitige Auffassung des Parteigeistes, die ihn zu einem Apostel einer seichten Lebens- und Weltanschauung machen möchte, nicht etwa auch in der Vorstellung der Schüler sich festsetze; wir haben vielmehr dafür zu sorgen, daß ein richtiges Bild des großen Mannes vor ihren Augen entstehe. Endlich ist dieses „dramatische Gedicht" für das Verständnis der ganzen dramatischen Gattung von besonderer Bedeutung (als ein argumentum e contrario), wenn die Vergleichung mit den übrigen Dramen ergibt, daß jenes als ein Lehrgedicht mit anderem Maßstab gemessen werden muß, als die reine Ausgestaltung des Dramas, und daß auch der zuverlässigste Maßstab, die Prüfung des tragischen Gehaltes eines Dramas, in dem Nathan eine Gattung für sich erkennen lehrt, die etwa nur noch mit Schillers Don Carlos zusammengestellt werden kann.

Aus dem Gesagten ergibt sich aber auch, daß wir eine schulmäßige Behandlung dieser Dichtung nur dann empfehlen, wenn sie im positiven Geiste gegeben werden kann; sie unterbleibt besser da, wo der christliche Charakter einer Schule durch eine starke Beimischung jüdischer Schüler tatsächlich in Frage gestellt ist.[2]) Endlich wird schon die Rücksicht auf die Zeit zu einer mehr summarischen Betrachtung dieser Dichtung nötigen[3]), nicht minder aber auch der lehrhafte und tendenziöse Charakter derselben, der den Schüler von vornherein weniger anmutet, sowie die Breite der Darstellung, die ihn leicht ermüdet.

I. Zur vorbereitenden Vorbesprechung.

1. Zur Geschichte der Abfassung. Die Vollendung des Gedichtes gehört in das Jahr 1779, also in die Zeit des Wolfenbüttler Aufenthaltes (seit 1769), und ist eines der letzten Werke Lessings (1759 Philotas, 1763 Minna v. B., 1766 Laokoon, 1767 Hamb. Dramat.,

1) Vgl. meinen Aufsatz: „Aphorismen zur Theorie eines Lehrplanes", pädagogische und didaktische Abhandlungen Bd. I, S. 461 ff.

2) Nur in diesem Falle lasse ich Laas' Bedenken gelten, der gegen meine Auffassung bemerkt („Der deutsche Unterricht" S. 259): „man dürfe nicht in brüsker Form (wozu diese Annahme?) Dinge in die Schule tragen, die unter Umständen den Jüngling in die bedenklichsten Konflikte mit seinen Eltern oder Lehrern bringen müssen." Die Schule hat ihre Unterrichts-Grundsätze sicherlich anderswoher zu nehmen, als aus der Scheu, mit dem Wirrwarr der oft sehr unklaren Überzeugungen des vielköpfigen Publikums in Widerspruch zu geraten.

3) Dieselbe wird mehr vorbereitender und orientierender Art (Vorbesprechung) sein, als ein ausführliches Durchgehen der einzelnen Szenen (Darbietung); es wird auch genügen, Bau und Gliederung der Aufzüge nur im allgemeinen darzulegen.

1772 Emilia Galotti, 1781 Lessings Tod); aber die Anfänge reichen in eine viel frühere Zeit zurück. Lessings eigene Mitteilungen darüber in einem Briefe an seinen Bruder vom 11. August 1778: „Ich habe diese vergangene Nacht einen närrischen Einfall gehabt. Ich habe vor vielen Jahren einmal ein Schauspiel entworfen, dessen Inhalt eine Art von Analogie mit meinen gegenwärtigen Streitigkeiten hat, die ich mir damals wohl nicht träumen ließ. Wenn Du und Moses (Mendelssohn) es für gut findet, so will ich das Ding auf Subskription drucken lassen ... Ich glaube ... daß sich alles sehr gut soll lesen lassen, und ich gewiß den Theologen einen ärgeren Possen damit spielen will, als noch mit zehn Fragmenten." — Ähnlich an Elise Reimarus[1]) vom 6. Septbr. 1778: „Mehr der Zufall als Wahl führt mir einen meiner alten theatralischen Versuche in die Hände, von dem ich sehe, daß er schon längst die letzte Feile verdient hätte ... Dieser Versuch ist von einer etwas ungewöhnlichen Art[2]) und heißt Nathan der Weise in fünf Aufzügen. Ich kann von dem näheren Inhalte nichts sagen; genug, daß er einer dramatischen Bearbeitung höchst würdig ist, und ich alles tun werde, mit dieser Bearbeitung selbst zufrieden zu sein."

Die hier angedeuteten Streitigkeiten beziehen sich auf die bekannte literarische Fehde Lessings mit dem Hauptpastor Göze in Hamburg. H. Sam. Reimarus, Professor am akademischen Gymnasium zu Hamburg, ein hervorragender, theologisch wie philosophisch gebildeter Gelehrter († 1768), hatte eine Abhandlung geschrieben, welche die schärfsten Angriffe auf das Christentum enthielt, die „Verschreiung der Vernunft auf den Kanzeln" rügte, die Möglichkeit einer Offenbarung leugnete, insonderheit dem Alten Testament den Charakter einer Offenbarung absprach, das Unternehmen Jesu als einen unglücklichen Empörungsversuch darstellte, der durch eine vorgebliche Auferstehung zu Ehren gekommen sei[3]), endlich die Vortrefflichkeit und Hinlänglichkeit der „natürlichen Religion" darzutun sich bemühte.[4]) Diese Schrift hatte Lessing als „Fragment eines Ungenannten aus den Schätzen der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel" veröffentlicht (1774 ff.) und dadurch einen Aufruhr in der theologischen Welt erregt, nicht nur unter den positiv, sondern auch unter den liberal gerichteten Vertretern der Theologie. Der namhafteste Vertreter der letzteren war der Professor der Theologie zu Halle Joh. Salom. Semler, ein Mitbegründer des modernen Rationalismus[5]); Hauptführer der ersteren

---

1) Die Tochter des nachher genannten Hamburger Gelehrten.

2) Lessing selbst also weiß sehr wohl, daß dieses „dramatische Gedicht" etwas anderes ist, als seine letzten dramatischen Leistungen; s. unten 2. Gattung.

3) Wir folgen den Worten W. Scherers, Gesch. der deutschen Literatur S. 461, und C. A. Hases, Kirchengeschichte S. 550, welche beide als sehr unparteiische Beurteiler gelten werden.

4) Lessings Werke IX, S. 417 Lachm.

5) Er wird als seichter Rationalist und Vertreter der „neumodischen, moralisch-kritischen Reformation des Christentums" verspottet von Goethe in Werthers Leiden (15. Septbr.).

wurde der Hauptpastor Melchior Göze in Hamburg, der Lessing in mehreren Schriften öffentlich angriff. Diese Angriffe, sehr erklärlich bei dem Inhalte der Fragmente, waren doch insofern ungerecht, als sie Lessing, den Herausgeber, als Verfasser behandelten oder doch für den Inhalt verantwortlich machten, obwohl er anfangs sogar unternommen hatte, einige der Zweifel des Ungenannten selbst zu widerlegen, wenn auch „nicht eben förmlich; denn er wollte unparteiisch sein".[1]) Diese Kampfesart der Gegner reizte Lessing auf das äußerste; er veröffentlichte weitere und die stärksten der Fragmente ohne einen Versuch ihrer Widerlegung und schrieb die vernichtenden Streitschriften wider den Pastor Göze, die unter dem Titel Anti-Göze (B. X Lachm.) zusammengestellt sind, mehr *γυμναστικῶς* als *δογματικῶς*, wie er selbst gestand, d. h. mehr im Kampfeseifer zum Schutz der freien Forschung und Kritik, als zur Bezeugung seines eigenen Glaubensstandpunktes. Darauf erfolgt ein Befehl der Behörde (des herzoglichen Ministeriums in Braunschweig), den ferneren Druck der Fragmente, sowie die Veröffentlichung weiterer Streitschriften in dieser Angelegenheit einzustellen, ein Verbot, welches nur dazu beitrug, die Verbreitung und Wirkung dieser Schriften allgemeiner zu machen. Nun griff Lessing zu einem anderen Mittel des Kampfes und kündigte den Nathan an. „Ich muß versuchen, ob man mich auf meiner alten Kanzel, auf dem Theater, wenigstens noch ungestört will predigen lassen." (In einem Briefe an Elise Reimarus vom 6. Septbr. 1778.)

Das Drama ist also eine Kampfesschrift (Tendenzschrift) und verrät sich an einzelnen Stellen deutlich als solche, so sehr auch poetische Kunst die Polemik abgeklärt hat. Die Dichtung ist ein Lehrgedicht —

---

1) So faßte der kindlich gläubige M. Claudius den Handel auf; er wußte, daß Lessing sich mehr durch Freude an kritischer und polemischer Arbeit, als durch eigene feindliche Glaubensstellung zu jenen Veröffentlichungen hatte bestimmen lassen. Vgl. Claudius „Nachricht von meiner Audienz beim Kaiser von Japan" (Wandsbecker Bote T. III): „Asmus: Herr Lessing hat noch ganz neuerlich verschiedene Zweifel eines Ungenannten bekannt gemacht, davon einige recht gelehrt und artig sind; er hat sie aber widerlegt. Der Chan: Hat er sie widerlegt? A.: Nicht eben förmlich, denn er ist unparteiisch. D. Ch.: Herr Lessing gehört doch auf die Bank der Philosophen? A.: Ich wollte aber doch raten, daß Ew. Maj. ihm lieber seinen eigenen Stuhl setzten. Die gewöhnlichen Bänke passen nicht für ihn, oder vielmehr, er paßt nicht für die Bänke, und sitzt sie alle nieder. D. Ch.: Wie hat er es denn eigentlich mit den Zweifeln gemacht? A.: Wie er es immer macht, Sire. Er meint, wer recht hat, wird wohl recht behalten; der soll's aber auch behalten und darf das freie Feld nicht scheuen! und also läßt er die Zweifel mit Ober- und Untergewehr aufmarschieren: marschiert ihr dagegen! So'n Trupp Religionszweifel ist aber wie die Klapperschlange und fällt über den ersten den besten wehrlosen Mann her; das will er nicht haben, und darum hat er gleich jedem Zweifel einen Maulkorb umgetan, oder wenn Ew. Maj. den Maulkorb etwa nicht leiden können, er hat jedwedem Zweifel 'n Felsstück mit scharfen Ecken in den Hals geworfen, daran zu nagen, bis sich irgend ein gelehrter oder vernünftiger Theologe rüste" . . . Die Probe wird Anlaß werden können, den Schüler auf M. Claudius und seine Bedeutung hinzuweisen und in ihm Lust zur Beschäftigung mit diesem Schriftsteller zu erwecken.

ein „dramatisches Gedicht", nicht ein Drama, nennt es der begriffsscharfe Lessing —, um damit von der Bühne herab wie von einer Kanzel zu lehren und zu predigen. Mit diesen in den äußeren Verhältnissen liegenden Anlässen verband sich die innere Neigung Lessings für begriffliche Entwickelungen, die er wie in die Minna v. B., so auch in den Nathan hineintrug (s. oben S. 137). Die Dichtung reicht „viele Jahre" zurück und berührt sich inhaltlich mit Lessings lehrhaften Anfangsdramen: die Juden (1749), ein Drama, in dem er die Einseitigkeit vieler Menschen in ihrem Vorurteil gegen diese Klasse der Bevölkerung aufdeckt; der Freigeist (1754), in welchem ein Freigeist durch Berührung mit einem edlen Theologen von dem Vorurteil gegen die Geistlichen geheilt wird. So zeigt der Nathan beides: die Vollendung des reifen Dichters und doch mancherlei, was in die Zeit vor dem Laokoon und vor der Hamb. Dramaturgie zurückweist, wo er das Wesen des Dramas und der dramatischen Gattung zum Unterschiede von den übrigen Gattungen der Poesie, sowie überhaupt die begriffliche Scheidung der ästhetischen Gebiete noch nicht so scharf durchdacht hatte.

2. Gattung. Der Hintergrund der Dichtung scheint ein historischer zu sein. Die Handlung spielt in der Zeit des dritten Kreuzzuges (1189—92). Saladin, damals Herrscher nicht nur von Ägypten, sondern Herr aller Länder von Kairo bis Aleppo, hat Jerusalem erobert (1187) und ist im Besitz dieser Stadt, des Schauplatzes der Handlung.[1]) Der Tod Friedrich Barbarossas (I, 6), die Einnahme von Ptolemais (Akkon, Akka, St. Jean d'Acre, 1191) wird vorausgesetzt, ebenso die Anwesenheit der Könige Philipp II. (August) von Frankreich und Richard Löwenherz von England im gelobten Lande. Der Waffenstillstand, den Richard mit Saladin 1192 abgeschlossen hatte[2]), ist durch einen Handstreich der Templer auf die Burg Tebnin (1187 durch Saladin genommen) gebrochen. Historisch sind auch die Verhandlungen Richards mit Melek, dem Bruder Saladins, wegen der Verheiratung desselben mit einer Schwester Richards, der Witwe Wilhelms von Sizilien. Saladin sollte um diesen Preis ganz Palästina mit anderen Ländern und auch das heilige Kreuz herausgeben und Melek alsdann Palästina beherrschen. Saladin ging, den Plan als eine ungeschickte List Richards betrachtend, scheinbar darauf ein, worauf Melek erklärte, er habe den Übertritt der Prinzessin zum Islam, Richard, er habe denjenigen Meleks zum christlichen Glauben dabei vorausgesetzt, die Prinzessin endlich, sie werde um

1) Die Geschichte Saladins stellt sehr ausführlich Ed. Niemeyer a. a. O. S. 44 ff. zusammen. Sie in solcher Ausführlichkeit dem Schüler zu geben, ist unfruchtbar, weil es seine Vorstellungswelt mit Notizen belastet, die für die unbefangene Aufnahme und das Verständnis der Dichtung eher hinderlich als förderlich sind.

2) Dieser Waffenstillstand wurde erst nach Philipps Abzug aus dem h. Lande (August 1191) durch Richard L. abgeschlossen. Es ist also ein historischer Irrtum, wenn I, 5 noch Unterhandlungen mit König Philipp in Ptolemais vorausgesetzt werden.

keinen Preis einen Muselmann heiraten, und Richard wiederum, ohne päpstliche Zustimmung dürfe sie ihn nicht zum Gatten nehmen.[1]) In diesen letzten Zügen verrät sich die Wirklichkeit des Zeitalters. Die Natur desselben war nicht die der ausgleichenden Duldung (Toleranz), sondern vielmehr des Fanatismus. Der Fanatismus allein hatte dem Islam die gewaltige Macht und Ausbreitung gegeben; „Saladin war eifrig dem Islam ergeben, und es folgte ihm der Ruf, seine Herrschaft nur zur Verteidigung seines Glaubens und zur Beförderung der Wohlfahrt seiner Untertanen verwandt zu haben."[2]) Richard L. ließ 2600 in Akkon gefangene Mohammedaner in wilder Grausamkeit niederhauen; der Orden der Templer und die übrigen geistlichen Ritterorden verdankten, wie die ganzen Kreuzzüge, ihre Entstehung einem hochgesteigerten Glaubens- und Bekenntnisleben, und viele Züge auch eines christlichen Fanatismus verbanden sich mit den Taten der Kreuzfahrer, z. B. bei dem ersten Einzug in Jerusalem.[3]) Eine Erinnerung an die wirklichen Verhältnisse enthalten die Worte Nathans in I, 2:

> Denn wer hat schon gehört, daß Saladin
> Je eines Tempelherrn verschont? daß je
> Ein Tempelherr von ihm verschont zu werden
> Verlangt? gehofft?

Eine Familieneinheit aus Vertretern des Islam, Christentums und Judentums, deren Darstellung ein Ziel der Handlung im Nathan wird, war im Zeitalter und auf dem Schauplatz der Kreuzzüge undenkbar.

Sind nun auch einzelne Züge in dem Bilde Saladins historisch: seine unbegrenzte Freigebigkeit, sein Wahlspruch „ein Pferd, ein Kleid, ein Schwert, ein Gott", seine Erhabenheit über niedrigen Aberglauben, seine Gerechtigkeit gegen andersgläubige Feinde, seine Großmut gegen Feinde (s. die Charakteristik in der Anm.), so ist doch der ganze geistige Hintergrund nicht der geschichtliche der geschilderten Zeit und insofern das Drama nicht ein geschichtliches zu nennen. Vielmehr ist die durch den Nathan sich hindurchziehende Ideenwelt eine durchaus moderne und im besonderen diejenige der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Damals

---

1) Vgl. von Raumer, Gesch. der Hohenstaufen Bd. II, S. 500.

2) Aus der Charakteristik bei Aßmann, Gesch. des Mittelalters, Abt. 2, S. 24. Sie lautet weiter: „Auf das Verständnis des Koran bedacht, ohne gelehrt zu sein, fromm ohne kleinlichen Aberglauben, Herr seiner Leidenschaften, zumal des Zornes, gerecht gegen seine Untertanen und selbst gegen die andersgläubigen Fremden, gütig und freigebig bis zur Schwäche und Verschwendung, tapfer und großmütig gegen seine Feinde, wurde er von seinen Glaubensgenossen nach seinem Tode wie ein Heiliger verehrt, selbst von den christlichen Rittern als ein Muster ritterlicher Tugend gepriesen." H. von Sybel nennt ihn „weiten Geistes, großen Herzens, obwohl einen Menschen, den man oft über Verdienst idealisiert hat."

3) Aßmann a. a. O. S. 10: „Ritter und Knechte verbreiteten sich in der Stadt und würgten, wen sie trafen, ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht: ja viele weideten sich an den Qualen, die sie den Unglücklichen bereiteten, wie an Verbrennung der Juden."

kam in England der sog. Deismus auf, d. h. die Überzeugung, daß der Glaube an einen persönlichen Gott, den Juden, Christen und Mohammedaner gemeinsam haben, für das religiöse Leben genüge, die sog. natürliche Religion (Naturalismus im Gegensatz zum Supernaturalismus), die Überzeugung nämlich, daß das natürliche Gottesbewußtsein und Gewissen hinreichende und vollkommene Religion sei und das Christentum nur insofern Wert habe, als es diese „natürliche Religion" als Kern enthalte (Leugnung aller Offenbarung, der übernatürlichen Natur Christi, des Wunders). Diese Welt- und Lebensanschauung wurde unter dem Einfluß Voltaires durch den Philosophen Chr. Wolf in Halle († 1754), den mit Lessing nahe befreundeten Buchhändler und Schriftsteller Nicolai in Berlin († 1811), den schon genannten Verfasser der Wolfenbüttler Fragmente Reimarus in Hamburg, den ebenfalls bereits erwähnten Theologen Semler in Halle, den Pädagogen Basedow in Dessau (sein Philanthropinum daselbst) fortgebildet als deutsche Aufklärung und Rationalismus („Religion der Vernunft", Weltanschauung der „Freidenker", mit den Hauptbegriffen: Gott, Tugend, Unsterblichkeit und einer dürren Moral von äußerlichen Vorschriften, deren Summe die Forderungen des natürlichen Sittengesetzes, d. h. des Gewissens waren, deren Frucht in unbegrenzter Duldung und höchster Humanität gefunden wurde. (Humanitätsreligion.)

Eine weitere Folge dieser Weltanschauung war die Meinung, daß sich aus dem Richtigen aller Religionsbekenntnisse ein neues herstellen lasse, welches, für die ganze Welt bestimmt, alle Menschen und Völker als Brüder zu vereinigen habe (eine interkonfessionelle, kosmopolitische Religion im Gegensatz zu den einzelnen Konfessionen; religiöser Kosmopolitismus). Verwandte Bestrebungen führten zu dem Illuminatenorden, gestiftet 1776 durch den Professor jur. Adam Weishaupt in Ingolstadt mit dem Zweck einer vollkommenen Entchristianisierung des Staates. In den Mysterien der höheren Grade dieses Ordens sollte der Ursprung aller „religiösen Lügen" gelehrt werden. Durch Moral allein werde das Menschengeschlecht dereinst eine einzige Familie und die Welt der Aufenthalt vernünftiger Menschen werden; jeder Hausvater werde dann, wie vordem Abraham und die Patriarchen, Priester seiner Familie und die Vernunft das alleinige Gesetzbuch der Menschen sein. Aus den zerstörenden Elementen der Aufklärung sollte sich eine neue antichristliche, hierarchisch geordnete Kirche mit Haupt und Gliedern erheben.[1]) Vgl. Schillers Briefe über Don Carlos, Brief 10 und 8, und Friedrichs des Großen Losung, in seinem Staate solle ein jeder nach seiner Fasson selig werden können, endlich den gescheiterten Versuch Josephs II., „des Idealfürsten", „die Verbreitung einer reineren, sanften Humanität, den vollendetsten Zustand der Menschheit" (Schiller a. a. O.), durch staatliche Einrichtungen (das Toleranzpatent vom Jahre 1781), praktisch zu machen.

1) H. Leo, Universal-Gesch. Bd. V, S. 851 ff.

Das Irrige dieser Anschauungen soll dem Schüler aus dem Religionsunterricht genügend bekannt sein (s. die Hilfsbücher für den Religionsunterricht von Hollenberg § 144ff., Leimbach § 58ff.): 1. das Urteil der Geschichte über diese Anschauungen, die von Zeit zu Zeit immer einmal wieder in anderer Form auftreten als Zeichen krankhafter Zustände, aber weder selbst lebensfähig sind, noch wahres Leben zu erzeugen vermögen, weil sie die wahre Lebensquelle sich selbst unterbinden, die daher auch in Zeiten, in denen die Völker die diabolische Kehrseite der fessellos sich entfaltenden „edlen Menschennatur" (franz. Revolution) oder (unter dem Ernst großer Ereignisse, Freiheitskriege, Krieg von 70—71) die Unzulänglichkeit der rein menschlichen Kraft, auch der edelsten, erkennen, jedesmal siegreich überwunden wurden; 2. das Utopische in dem religiösen Kosmopolitismus [1]), sobald man sich einmal die Ausführung wirklich vergegenwärtigt; 3. das Undeutsche der ganzen Anschauung, weil sie gerade das eigentümlichste Charisma und den deutlichen historischen Beruf des deutschen Volkes verleugnet, vornehmster Träger und Hort des Evangeliums zu sein (die Bibelübersetzung Ulfilas an der Schwelle, diejenige Luthers in der Mitte unserer Geschichte; der Eintritt in die Geschichte durch die Christianisierung, in die Neuzeit durch die Reformation; der Heliand, Parzival, das deutsche Kirchenlied, der Messias); 4. die Notwendigkeit eines klaren Bekenntnisses für alles wahre Glaubensleben („ich glaube, darum rede ich", 2. Kor. 4, 13; Glaube = ein neues Leben und auch ein „Geloben", das zum Zeugnis drängt); 5. das völlig Unnötige (ein Anachronismus) in dem Bemühen, die beste Religion aus allen vorhandenen herstellen zu wollen, da der christliche Glaube das Alte Testament und Judentum in sich schließt, der Islam aus dem Christentum hervorgegangen ist und bereits den vergeblichen Versuch darstellt, das angeblich Beste aus dem Judentum und Christentum zu vereinigen, da endlich der beste Gehalt aller anderen Konfessionen gerade in dem Christentum aufgehoben im Sinne eines sublatum und servatum, also auch enthalten ist, und da mithin jeder ernstliche Versuch, eine universale vollendete Religion und Ethik zu erdenken, nicht über diejenige der evangelischen Wahrheit hinaus kommen, sondern immer nur hinter dieser zurückbleiben würde. Der nackte Deismus, Naturalismus, Rationalismus wird sein Ideal am folgerichtigsten im Islam finden müssen, und die providentielle und welthistorische Bedeutung desselben liegt eben darin, daß er für die seichte Menschennatur in einer großen Zahl von unentwickelten Naturvölkern zu einer Vorschule für das Christentum wird, den entwickelten Kulturvölkern aber in einem Spiegelbilde ein für allemal zeigen soll, wie die Verseichtung christlicher Wahrheit und das seines eigentlichen Wahrheitsgehaltes entkleidete Evangelium aussieht.

Soweit und insofern nun Lessings Nathan die Anschauungen der damaligen Zeit von dem Wert einer konfessionslosen sog. Humanitätsreligion predigt, hat die Dichtung einen zeitgeschichtlichen Charakter. Der Dichter trägt die geistigen Kämpfe seiner Gegenwart durchaus unhistorisch in das Zeitalter der Kreuzzüge hinein, in welchem

---

1) Es wird deutlich in der modernsten Blüte dieser Anschauungen, dem Aufruf des Keschab Tschander Sen, des Führers des Brahma-Samadsch, gerichtet an „alle großen Völker der Welt und an die Hauptreligionsparteien im Osten und Westen, an die Nachfolger Mosis, Jesu, Buddhas, Confucius', Zoroasters, Mohammeds, Nanaks und die verschiedenen Zweige der Hindukirche, daß sich alle Religionen zu einer einzigen vereinigen sollten im Glauben an Einen Gott und in der Bruderliebe".

ein religiöser Kosmopolitismus gerade am allerwenigsten möglich gewesen sein würde. Somit kann das Drama in die Gattung der historischen Dramen nicht gerechnet werden.

Ist nun die Dichtung der Gattung der sog. psychologischen Dramen zuzuweisen? d. h. werden uns in derselben bedeutsame psychologische Probleme, große Entwickelungen, Kämpfe, Krisen aus dem seelischen Leben vorgeführt? Nathan ist ein so in sich gefestigter, gereifter Charakter, daß er diese Entwickelung nicht nötig hat (auf den bedeutsamsten Punkt in seinem Innenleben, die Sühne einer früheren Schuld, wird erst die Betrachtung des Dramas selbst führen können). Saladin wird sehr bald und ohne irgend eine schwere Krise von Nathan gewonnen (III, 7 gegen Ende: „Sei mein Freund"). Bei dem Tempelherrn bleibt es noch am Schluß unklar, ob er die Krise innerer Läuterung, die uns allerdings an ihm vorgeführt werden soll, ganz überwunden hat. So reich auch dieses Drama im allgemeinen an psychologischem Gehalt ist, ein psychologisches Drama im Sinne der dramatischen Behandlung einer großen Seelengeschichte ist das Drama nicht eigentlich zu nennen.

Es bildet vielmehr eine Gattung für sich und ist eine didaktische Dichtung in dramatischer Form, ein dramatisches Lehrgedicht mit einer der religiösen Weltanschauung des Zeitalters Lessings entnommenen Tendenz. Ein Kernstück in dem Drama ist eine Parabel, also ein Lehrgedicht; Nathan selbst ist eine durchaus pädagogische Natur, er erzieht alles um sich herum. Darin liegt ein Rückgang des Dichters von der mit den Dramen Philotas, Minna v. B., Emilia Galotti bereits erreichten Höhe einer immer reineren Ausgestaltung der dramatischen Gattung, eine Grenzverletzung durch ebendenselben Dichter, der in seinen kritischen Arbeiten (Laokoon, über die Fabel, das Epigramm) die Grenzen wie der einzelnen Künste, so auch der Formen innerhalb derselben auf das schärfste zu bestimmen sich bemüht hatte. Man vgl. schon hier Schillers Selbstbekenntnis in den Briefen über Don Carlos Nr. 10: „Es schiene mir eines Versuches nicht ganz unwert, Wahrheiten, die ... bis jetzt nur das Eigentum der Wissenschaften waren, in das Gebiet der schönen Künste herüberzuziehen ... Hat sich der Genius der Tragödie für diese Grenzenverletzung an mir gerochen, so sind deswegen einige nicht ganz unwichtige Ideen, die hier niedergelegt sind, für den redlichen Finder nicht verloren, den es vielleicht nicht unangenehm überraschen wird, Bemerkungen, deren er sich aus seinem Montesquieu erinnert (nämlich über den politischen Kosmopolitismus), in einem Trauerspiele angewandt und bestätigt zu sehen." — Gegen den Nathan kann geltend gemacht werden, was Lessing selbst in der Hamb. Dramaturgie Stück 79 und 80 sagt: „Nicht genug, daß des Dichters Werk Wirkungen auf uns hat; es muß auch die haben, die ihm vermöge der Gattung zukommen. Es muß diese vornehmlich haben, und alle anderen können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen, besonders wenn die Gattung (wie das Drama) von der Wichtigkeit, Schwierigkeit und Kostbarkeit ist,

daß alle Mühe und aller Aufwand vergebens wäre, wenn sie weiter nichts als solche Wirkungen hervorbringen wollten, die durch eine leichtere und weniger Anstalten erfordernde Gattung ebensowohl zu erhalten wären . . . Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form . . . wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben nichts weiter hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde? (vgl. auch Stück 92). Für den Nathan hingegen ist zu zitieren das andere Wort ebendaselbst Stück 48: „Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondere man sie so genau voneinander ab als möglich; aber wenn ein Genie höherer Absichten wegen mehrere derselben in einem und ebendemselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch und untersuche bloß, ob es diese höheren Absichten erreicht hat." Vgl. auch Laokoon Abschn. IV: „Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich erscheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen." Es wird gezeigt werden können, daß Lessing auch in dem Nathan etwas geschaffen hat, was trotz jener Grenzverletzung und des Übergreifens der dramatischen in die didaktische Poesie dem Wesen eines vollendeten Dramas sehr nahe kommt, und es kann Baumgart (Poetik S. 403) mit einem gewissen Recht behaupten: „Niemals vorher oder nachher ist es einem Dichter gelungen, die der Gattung des Schauspieles eigene Fähigkeit der Ideendarstellung bis zu einer so weit gesteckten Grenzlinie auszudehnen, ohne doch die überall geltenden dramatischen Haupt- und Grundgesetze im mindesten (? ?) zu verletzen."

3. Handlung und Gegenhandlung. (Spiel und Gegenspiel.) Hauptträger der gesamten Handlung ist unzweifelhaft Nathan; ein Held aber wird er nicht genannt werden können, da es sich in der Dichtung nicht um die Durchführung eines großen Kampfes handelt, sondern um eine stetig fortschreitende allmähliche Annäherung und Ausgleichung von Gegensätzen. Hauptgegner wird der Tempelherr, aber doch nur vorübergehend; dem Nathan gegenüber steht weiter, aber doch nur auf einen Augenblick, Saladin. Eine ernstliche Gegnerschaft erwächst für ihn aus der feindseligen Absicht des Patriarchen; aber dieser ist sonst nur eine Nebenfigur und kann nicht als ebenbürtiger Antagonist Nathans betrachtet werden. Es ist somit die sonst das Wesen einer dramatischen Handlung bestimmende Bewegung von Handlung und Gegenhandlung hier nicht eigentlich vorhanden; denn der Hauptinhalt ist nicht Kampf, sondern Lehre und Belehrung. Unter diesem Gesichtspunkt, nicht unter dem einer Kampfesstellung, wird nun auch die Gruppierung der handelnden Personen geordnet werden müssen als von Vertretern verschiedener Religionsbekenntnisse und religiöser Auffassungen. Und zwar sind Vertreter des Christentumes: der Tempelherr, Patriarch, Klosterbruder und Daja; des Judentumes: Nathan; des Islam:

Saladin und Sittah; der Konfessionslosigkeit: Recha; des ausgeprägten religiösen Kosmopolitismus innerhalb der Religionsformen des Orientes: Al Hafi, denn obwohl von Hause aus ein Mohammedaner, hat er sich mit der Lehre Zoroasters befreundet, ist also auch halb und halb ein Parse (II, 2), bekennt sich aber mehr noch als einen Schüler der Brahmanen am Ganges, zu welchen es ihn schließlich am meisten hinzieht (II, 9). Diesen kosmopolitischen Standpunkt kann er als Derwisch,

	Christentum	**Judentum**	**Islam**	**Konfessionslosigkeit**
Fanatismus.	**Patriarch**			
Intoleranz.	**Patr.** Tempelh.		(Sittah)	
Indifferentismus.	Tempelh.			(Recha)
Gewohnheitsmäßige Gläubigkeit.	Daja			
Gläubige Beschränktheit.	Daja			
Gläubige Einfalt; schlichte Frömmigkeit.	Klosterbruder			
Gläubigkeit als Frucht der Lebenserfahrung.		**Nathan**	(Saladin)	
Gläubigkeit und praktische Bewährung.	(Klosterbruder)	**Nathan**	(Saladin)	
Vernunftreligion. (Freigeisterei.)	**Tempelherr**	**Nathan**		Recha (durch Erziehung)
Religiöser Kosmopolitismus.	Tempelh.	**Nathan**	**Al Hafi**	Recha (d. Erz.)
Humanitätsideal.	(Klosterbruder)	**Nathan**	Saladin	
Ideale Typen der betr. Konfession.		**Nathan**	Saladin	
Weltflucht und Weltentsagung.	Klosterbr.		Al Hafi	
Wirken in der Welt und für die Welt.		**Nathan** (in idealer Weise)	Saladin (in unpraktischer Weise)	

Anm. Die Aufstellungen und Unterscheidungen bei K. Fischer a. a. O. S. 88 ff. kann ich mir nur zu einem gewissen Teile aneignen.

d. h. als Genosse eines philosophisch gerichteten religiösen Ordens, um so leichter einnehmen. — Aber auch einige der anderen Personen tragen einen Zug des religiösen Kosmopolitismus an sich; vor allem Nathan, nach seiner Entwickelung aber auch der Tempelherr. So

entsteht eine neue Gruppierung mit deutlichen Unterschieden; denn der religiöse Kosmopolitismus Al Hafis ist derjenige der reinen Weltflucht, des Quietismus, der Tatenlosigkeit, die sich mit den Taten des Schachspieles begnügt: derjenige Nathans der eines rastlosen Tuns und Wirkens im Dienste der Menschheit. Der Kosmopolitismus des Tempelherrn endlich hat seinen Grund in dem Indifferentismus und der Freigeisterei. — Weitere Unterschiede ergeben sich innerhalb der Konfessionsgruppen selbst aus dem verschiedenartigen praktischen Verhalten der einzelnen Bekenner. Ideale Typen haben nur das Judentum (Nathan) und der Islam (Saladin). Unter den Bekennern des Christentumes vertreten der Klosterbruder die schlichte, demütige und fromme Einfalt, Daja die beschränkte aufdringliche Einfalt, der Patriarch das bigotte Pharisäertum und fanatische Namenchristentum, der Tempelherr den Indifferentismus und die Freigeisterei, die sofort doch auch in Intoleranz umschlagen kann. Intolerant ist unter den Juden niemand, unter den Mohammedanern Sittah im Vergleich wenigstens zu ihrem Bruder Saladin, unter den Christen außer dem Tempelherrn der Patriarch und Daja. Hingegen vertreten die Humanität Nathan (Humanität der reifen Lebenserfahrung, Weisheit und Herzensgüte), Saladin (H. des natürlichen Gefühles und der angeborenen Ritterlichkeit), der Klosterbruder (H. der Einfalt und Harmlosigkeit).

So ergibt sich das auf S. 154 befindliche Bild. Es zeigt den Reichtum und die Mannigfaltigkeit von Typen religiöser Anschauung, sodann, wie sehr **Nathan** als die die ganze Dichtung beherrschende Persönlichkeit gedacht ist, wie ungleich aber auch Licht und Schatten verteilt sind, nicht zum Vorteil des Christentumes. (Wirkung der polemischen Tendenz der Dichtung.)

4. Vorläufige Aufstellung der Hauptthemata. I. Ausgleich der religiösen Gegensätze durch Herstellung einer Familieneinheit von Christen, Juden und Mohammedanern durch das Mittel der Wiedererkennung (*ἀναγνώρισις*); der christliche Tempelherr wird erkannt als Bruder der Recha, der Pflegetochter eines Juden; beide als Kinder des Bruders der Mohammedaner Saladin und Sittah. Was die Exposition als Wunsch in Sicht gestellt hat, eine Familieneinheit ähnlicher Art durch Vermählung einerseits der Schwester Richards von England, einer Christin, mit Melek, dem Bruder Saladins, einem Mohammedaner, und anderseits der Schwester Saladins, einer Mohammedanerin, mit dem Bruder Richards, einem Christen: das erhält am Schluß im einem volleren Gegenbild Verwirklichung. Auch die der Vorgeschichte angehörige Verbindung Assads, des Bruders Saladins, mit einer Christin, der Mutter Rechas und des Tempelherrn, gehört in die Reihe der Familienverbindungen Andersgläubiger, durch welche die Ausgleichung der durch die religiösen Bekenntnisse geschaffenen Gegensätze ausgedrückt werden soll.

II. Bewährung der religiösen Überzeugung durch den sittlichen Willen und die sittlich gute Tat, die selbst fortzeugend Gutes muß gebären.

Nebenthemata. 1. Verurteilung des Namenchristentumes. — 2. Empfehlung der religiösen Duldung (Toleranz). — 3. Freundschaft eines Weltweisen und Fürsten (Nathan und Saladin) sowie zweier Weltweisen (Nathan und Al Hafi, s. II, 2).[1]) Selbst in dem Verhältnis Nathans zum Tempelherrn kehrt das Thema der Freundschaft wieder (vgl. II, 5. T.: „Euere Hand!" . . . „Nathan, ja, wir müssen, müssen Freunde werden").

Anscheinend sind Nebenthemata (ob auch in Wahrheit?? das ist zum Schluß der Betrachtung erst festzustellen): a. die Gleichwertigkeit der Konfessionen (unter Herabsetzung des Christentumes). — b. Empfehlung der religiösen Gleichgültigkeit (Indifferenz). — c. Verherrlichung des religiösen Kosmopolitismus und der sog. Humanitäts- oder Vernunftreligion.

II. Zur Darbietung.

Da die Einzelbetrachtung hier zurücktreten soll (s. oben S. 145), so begnügen wir uns mit einem Blick auf die Exposition und einer allgemeinen Übersicht über den Bau des Dramas, sowie der einzelnen Aufzüge, verfolgen sodann ebenfalls nur im allgemeinen die Durchführung der oben bezeichneten Themata durch die ganze Dichtung und berühren von Einzelheiten nur dasjenige, was dem Schüler etwa besondere Schwierigkeiten bereiten könnte.

I. Die Exposition.

Ausdehnung. Sie umfaßt den I. Aufzug und vom II. die vier ersten Szenen. Bis dahin sind alle Vertreter der Religionsparteien, sei es persönlich, sei es mittelbar, vorgeführt, und auch das allgemeine Verhältnis der Parteien und ihrer Vertreter zueinander ist angegeben. Mit der 5. Sz. des II. Aufzuges beginnt die eigentliche Gegenüberstellung der Antipoden und damit das Eintreten in die eigentliche Handlung.

Die typischen Bestandteile: 1. Ort. Jerusalem und daselbst die allgemeinen Schauplätze, welche im folgenden verwendet werden: Nathans Haus (I, Sz. 1—4), der mit Palmen besetzte freie Platz (I, Sz. 5 und 6), Saladins Palast (II, Sz. 1—3). Im übrigen ist die Verwendung des Schauplatzes eine reichere als in allen früheren Dramen Lessings und innerhalb des eben bezeichneten Rahmens von einer gewissen Mannigfaltigkeit. Es werden uns im Laufe der Handlung vorgeführt in Nathans Hause ein Flur (I, 1 und IV, 6) und ein Zimmer im Inneren (III, 1); in Saladins Palast verschiedene Zimmer (II, 1, IV, 5, V, 1), ein Audienzsaal (III, 4), der Harem Sittahs (V, 6); von dem mit

1) Man wird an die Freundschaft des Dichters mit dem Weltweisen M. Mendelssohn erinnert.

Palmen besetzten Platz ein Teil „vor dem Hause N.s, wo es an die Palmen stößt" (I, 4), ein anderer in der Nähe des Klosters (III, 8); endlich noch ein Kreuzgang des Klosters selbst (IV, 1). Lessing behandelt also die Einheit des Ortes in viel freierer Weise als im Philotas (strengste Einheit s. S. 17), in Minna v. B. (strenge Einheit s. S. 96) und in Emilia Galotti (schon etwas freiere Behandlung; zwei Schauplätze s. S. 39). Goethes Götz (1773) war nicht ohne Einwirkung auch auf ihn geblieben. Wie der Dichter sich früher bemüht hatte, zu zeigen, daß eine strenge Durchführung jener Einheit möglich sei, auch ohne, wie so häufig die Franzosen, geistlos zu werden, zeigt er hier nach der Willkür, mit welcher Goethe im Götz sich über jede Regel hinweggesetzt hatte, daß auch die Freiheit sich maßvoll gebrauchen lasse.

2. Zeit. Darüber s. oben S. 148. Man könnte Jahr und Monat berechnen aus I, 5, wo der Aufenthalt des Königs Philipp vor Ptolemais (vom 13. April bis Anfang August 1191) erwähnt wird, wenn nicht der oben S. 148 Anm. 2 erwähnte Anachronismus es hinderte. — Die Handlung verläuft an einem Tage, ohne daß nähere Angaben über die Tageszeiten gemacht werden. Also Einheit der Zeit bedingt durch die strenge Einheit der in stetiger Folge verlaufenden Handlung.

3. Die handelnden Personen, welche Vertreter der Religionsparteien sind, werden sämtlich eingeführt, entweder persönlich redend und handelnd oder mittelbar, wie der Patriarch mit dem Auftrage, den der Klosterbruder von ihm an den Tempelherrn zu überbringen hat.

4. Von der Vorgeschichte werden die wesentlichsten Punkte mitgeteilt; anderseits wird, wie in Minna v. B. (s. S. 96), ein Hauptpunkt der Vorgeschichte erst im Laufe der Handlung (IV, 7) aufgedeckt, die edle Tat N.s, durch die er Recha in sein Haus nahm. Die Mitteilung dieser Tat soll an berechneter Stelle ein helles Licht auf eine bis dahin dunkle Sache werfen; sie wird zu einem Kernstück der ganzen inneren und äußeren Handlung.

Gliederung der Exposition.

I. Aufzug.

Szenengruppen: I. Sz. 1, 2, 4. — Zwischenszene 3. — II. Sz. 5 und 6.

Szenengruppe I. Einblick in den Kreis N.s, Beitrag zu seiner Charakteristik. Sz. 1, 2, 4 im Verhältnis einer Steigerung. — Sz. 1. Nathan und Daja. Bericht dieser von der Rettung Rechas durch den Tempelherrn und von dessen voraufgegangener Begnadigung (Rettung) durch Saladin. — Sz. 2. Nathan und Recha. Das Wiedersehen der Tochter nach ihrer Rettung aus großer Lebensgefahr. Näheres über die Begnadigung des Tempelherrn durch Saladin. — Sz. 4. Vorbereitung auf das Erscheinen des T. selbst; aber auch Hinweisung auf seine Abneigung, das Haus des Juden zu betreten.

Zwischenszene 3. Nathan und Al Hafi, der neuernannte Defterdar Saladins. Ihr Freundschaftsverhältnis (Nebenthema 3) vermittelt die spätere Berührung N.s mit Saladin.

Szenengruppe II. Einblick in den Kreis der Christen. — Sz. 5. Der Tempelherr und Klosterbruder. Der Auftrag des Patriarchen an den T., derselbe solle sich im Dienste der Kirche zum Spionendienst und Verrat, ja zum Meuchelmord bereit finden lassen an eben demjenigen, der ihm das Leben so edelmütig gerettet hatte. Weigerung des T., auf ein so schurkisches Bubenstück schwarzen Undankes sich einzulassen. — Neue anschauliche Schilderung der Begnadigung des T. aus dem Munde des Geretteten selbst. — Sz. 6. Auftrag Dajas an den T.; die freundliche Einladung in das Haus Nathans wird von diesem schroff zurückgewiesen.

II. Aufzug.

Szenengruppe 1—3. — Übergangsszene 4.

Szenengruppe 1—3. Saladin, Sittah und Al Hafi. Einblick in den Kreis der Mohammedaner. Beitrag zur Charakteristik derselben, aber auch Vorbereitung der Berührung Nathans mit Saladin; sein „Anschlag auf Nathan" (s. Sz. 3 Schluß). — Sz. 4. Einblick in den Gemütszustand Rechas. Vorbereitung auf die Begegnung N.s und des T.

Hauptpunkte der äußeren Handlung der Exposition. Eine Folge von 1. (edlen, hochherzigen) sittlich guten Taten: die Begnadigung des Tempelherrn durch Saladin; die Rettung Rechas durch den T.; die edle Opferwilligkeit Sittahs (in II, 2). Im Gegensatz dazu 2. unedle (a) oder sittlich verwerfliche (b) Handlungen: a) die unfreundliche Behandlung, die der T. von seiten seiner christlichen Genossen erfährt, wenn das Kloster ihn vom gastlichen Tische zurückweist (I, 5); der „Anschlag" Sittahs auf den Reichtum Nathans (II, 3); b) der Antrag des Patriarchen mit der Zumutung eines dreifachen Bubenstückes. 3. Handlungen, in denen Edles und Unedles sich mischt: Versuch Al Hafis, durch eine Lüge Nathan bei dem Sultan herabzusetzen, um von ihm die Gefahr, Gläubiger Saladins zu werden, abzuwenden (II, 2 vgl. mit II, 9). (Noch dunkle) Hinweisung auf eine Handlung, die edel ist und doch das „Gewissen" belastet, weil sie „Sträfliches vor Gott" in sich schließt (s. I, 1 die Auferziehung Rechas im Hause des Juden). — Hinweisung auf die künftige Entwickelung oder auf den Ausgang dieser Handlung: die Sorge N.s, die Tochter möchte ihm genommen werden. „Wenn ich mich wieder je entwöhnen müßte, dies Kind mein Kind zu nennen", die Aufdeckung des Geheimnisses, das auf der Herkunft und Erziehung Rechas liegt, wird in Sicht gestellt, die Vereinigung von Juden, Christen und Muselmännern wird in dem Wahn (einer Vision) Rechas (I, 1 und 2) sowie in dem Plane Saladins, seine Schwester Sittah mit dem Bruder Richards, sowie dessen Schwester mit seinem Bruder Melek zu vermählen, schon vorläufig aufgezeigt. Sie ist

aber tatsächlich auch darin vorhanden, daß eine Christin Pflegerin eines jüdisch erzogenen Kindes wird, ein Derwisch in des Juden Hause als vertrauter Freund ein- und ausgeht, der Vorkämpfer des Islam endlich einen Genossen desjenigen Ordens begnadigt, der als fanatischer Streiter für den christlichen Glauben gilt (s. oben Hauptthema I). — Wenn endlich die Handlung der ganzen Dichtung mit einer allgemeinen Widererkennung (*ἀναγνώρισις*) schließt, so kann man in der Hindeutung auf den Beweggrund S.s für die Begnadigung des T. (seine große Ähnlichkeit mit dem Bruder S.s; s. I, 2 und 5) eine Vorbereitung auf jenes Ziel erkennen.

Hauptpunkte der inneren Handlung. Die religiöse Stellung der einzelnen Vertreter der Religionsparteien wird bereits deutlich bezeichnet. Nathan betont nachdrücklich den Standpunkt der Tugend („dies Eigentum allein dank' ich der Tugend" Sz. 1); er hebt die wahren, echten, natürlichen Wunder (edler Taten) hervor nicht ohne einen mißbilligenden Seitenblick auf den Glauben an übernatürliche Wunder (I, 2); aber er leugnet auch nicht eine übernatürliche Macht in des Menschen Geschick. So hat er Recha selbst die Möglichkeit gelehrt,

daß Engel sind,
Daß Gott zum Besten derer, die ihn lieben,
Auch Wunder könne tun;

so nennt er Rechas Rettung ein Wunder,

dem nur möglich, der die strengsten
Entschlüsse, die unbändigsten Entwürfe
Der Könige, sein Spiel — wenn nicht sein Spott —
Gern an den schwächsten Fäden lenkt.

Diesen und niemand anders, auch Engel nicht, will er „Er" genannt wissen (I, 4); Ihn nimmt er überall wahr in schlichter Frömmigkeit (Gläubigkeit Nathans = Lessings). Er verurteilt alle Schwärmerei, auch wo sie so naiv auftritt wie bei Recha, und weist nach, wie unfruchtbar eine schlaffe Gefühlsschwärmerei sei, die das rechte und nächste Tun, die tatkräftige Dankbarkeit vergesse; er setzt gut Handeln dem andächtig Schwärmen ausdrücklich entgegen, verwirft Al Hafis Lebensanschauung, nach welcher ein Gutestun in der Welt nicht recht durchführbar sei, verweist ihn mit solchen Grundsätzen in die Wüste und weist damit auf das II. der großen Hauptthemen der ganzen Dichtung hin. „Jud und Christ und Muselmann und Parsi, alles ist ihm eins", wenn es sich darum handelt, Gutes zu tun (II, 2); zugleich Anspielung auf seinen Standpunkt eines religiösen Kosmopolitismus. Al Hafi aber hat von ihm gerühmt, „wie frei von Vorurteilen sein Geist, sein Herz wie offen jeder Tugend, wie eingestimmt mit jeder Schönheit sei" (II, 3); der Derwisch charakterisiert ihn als so gut als klug, so klug als weise (I, 3); und Daja als den „Guten" (I, 6). „Jedes Lob von Gott, das in der Welt gesagt wird, zög' er lieber ganz allein" (II, 2).

Der Tempelherr spottet über die in der Gefangenschaft ihm gestellten großen Aufgaben,

Ein Judenmädchen aus dem Feu'r zu retten;
Auf Sinai neugier'ge Pilger zu
Geleiten und dergleichen mehr.

Er läßt sich lieber von der Schwelle des Klosters zurückweisen und behilft sich mit Dattelkost, als daß er zu einem Juden kommt; er weist die freundliche Einladung des Vaters der geretteten Recha auf das schroffste zurück („Jud ist Jude"), zeigt sich also intolerant. Aber er will auch den natürlichen Adel seiner Seele nicht verleugnen, um etwa einem Patriarchen zu gefallen. Sein Christentum ist ein weitherziges (erste Hinweisung auf seinen Indifferentismus und religiösen Kosmopolitismus).

Des Klosterbruders gerade und offene Natur fühlt sich durch den erniedrigenden unchristlichen Auftrag des Patriarchen bedrückt, er bezeugt seine schlichte Frömmigkeit und fromme „Einfalt" (II, 5) vor allem durch den treuherzigen Dank, den er dem T. für seinen guten Willen spendet:

Gott geb' Euch tausendfach,
Was Ihr gern geben wolltet. Denn der Wille,
Und nicht die Gabe macht den Geber.

Auch hier Hinweisung auf das Hauptthema II: Bewährung durch den sittlichen Willen.

Daja offenbart sich noch nicht als Typus gläubiger Beschränktheit; sie hat nicht unrecht, wenn sie N. warnt, er möchte nicht durch subtile Unterscheidungen der verschiedenen Auffassungen vom Wunder die an einem Weibe so berechtigte naive Anschauung Rechas zerstören. Sie kann es auch wagen, Nathan auf einen Widerspruch in seinem Wesen hinzuweisen, „Ihr seid so gut und seid zugleich so schlimm", ein Widerspruch, der auch liegt in seinem eigenen Tun, das „Güte sei, die kaum noch Güte heißen könne", edel und doch das „Gewissen" belasten müsse (I, 1). Die ideale Seite auch in dieser Figur wird uns entgegengehalten: sie liegt vor allem in der mütterlichen Liebe zur Recha.

Auch Rechas in der Übersicht S. 154 angegebene Stellung tritt jetzt noch nicht heraus; sie schwärmt und glaubt, obwohl auferzogen in der Vernunftreligion, s. unten III, 1, in ihrer Naivität an die Wirklichkeit von Wundern und an die Einwirkung sichtbarer Engel.

Der Derwisch allein verrät schon etwas von einem religiösen Kosmopolitismus; er gesteht selbst, daß er kein rechter Derwisch sei (I, 3), sich nach dem Ganges und dem Umgang mit den dortigen Lehrern, den Brahmanen sehne, am liebsten aber die Wüste suche, der Welt zu entfliehen (Weltflucht).

Sittahs Standpunkt: Verurteilung des Namenchristentumes (s. Nebenthema 1), aber auch unbillige Herabsetzung des Christentumes; denn sie müßte sich sagen, daß von dem Islam erst recht die Losung gilt, welche sie als Losung der Bekenner Christi bezeichnet: „seine Tugend nicht, sein Name soll überall verbreitet werden." Verherrlichung eines idealen Menschentumes (Humanitätsideal, religiöser Kosmo-

politismus). — Saladin, seine Losung: „ein Kleid, ein Schwert, ein Pferd und einen Gott." Auch bei ihm Herabsetzung des Christentumes und im besonderen der Tempelherren, in denen Rittertum und Mönchtum sich zu trugvollem Zwecke verbänden, und auch ihm stehen Menschen höher, als die Bekenner der einzelnen Religionen. „Das (die Verbindung seines Hauses mit demjenigen Richards) hätte Menschen geben sollen", Sz. 1. Daneben Züge aufrichtiger Gläubigkeit: „Ihm (meinem Gott) genügt schon so mit wenigem genug, mit meinem Herzen."

Die Grundstriche zur Charakteristik der handelnden Personen sind somit gegeben — sie betreffen vornehmlich die religiöse Stellung der einzelnen —, ebenso die Grundlegung zu den oben bezeichneten Themen. Es werden schon angekündigt oder gestreift die Hauptthemen I und II, das Nebenthema 1 und (in Sz. I, 3) auch 3. Es handelt sich nicht um Kämpfe gewöhnlicher Art (s. oben S. 153); aber es soll zu einem Wettkampf sittlicher Art kommen, zu einem Wetteifer der Bewährung durch sittlich gute Taten. Ein solcher setzt Hemmnisse und Versuchungen zu unedlem Tun voraus, die durch sittlichen Adel überwunden werden müssen. Darin liegt die treibende Kraft der folgenden Haupthandlung, die Keime zu Verwickelungen und Konflikten, und diese werden in der Exposition so gelegt, daß von vornherein gezeigt wird, wie alle Helden einmal, sei es aus edlen, sei es aus unedlen Beweggründen, von der Bahn, die sie für die rechte halten, abirren.[1])

Einer solchen Verirrung machen sich schuldig: Nathan, wenn er das Gewissen Dajas zum Schweigen zu bringen versucht durch gute Worte und Geschenke (I, 1 das zweimalige: „Und schweig!" „Nun, so schweig!"). Auf eine andere nicht unsträfliche Handlung, die für uns zunächst noch Geheimnis bleibt, wird dabei wenigstens hingedeutet; — Sittah, wenn sie auf den Reichtum Nathans einen Anschlag macht, und Saladin, wenn er diesem Anschlag Gehör gibt (vgl. II, 3); der Tempelherr, wenn er aus Unduldsamkeit und im Widerspruch mit seiner edlen Tat, der Rettung Rechas, die Freundlichkeit N.s als eines Juden in schroffster Weise zurückweist; Al Hafi, wenn er seinen sonstigen Grundsätzen untreu wird und sich verleiten läßt, das so mühe- und sorgenvolle Amt eines Schatzmeisters des Sultans zu übernehmen, und für die Welt, der er sonst entsagt hat, zu wirken; wenn er sodann in guter Absicht seinen Freund N. vor S. herabsetzt. — Dazu kommt die entschieden unsittliche Handlung des Patriarchen, s. oben S. 158.

Unsere Erwartung ist erregt, wenn auch das eigentliche Problem noch verhüllt ist; denn dasjenige, was einen größeren Konflikt im gewöhnlichen Sinne in sich zu bergen scheint, der Mordanschlag des Patriarchen

1) W. Scherer, Gesch. der deutsch. Literatur S. 469. Wenn dieser „den einzigen Helden" d. h. Nathan ausnimmt, so wird sich aus dem Folgenden ergeben, wie unrichtig diese Annahme ist, und wie sie eine der Hauptschönheiten des Dramas beseitigen würde.

auf das Leben Saladins (I, 5), bleibt ohne weitere Wirkung, wenigstens für die Entwickelung der äußeren Handlung.

Einzelnes zur Exposition. Der Dichter beginnt mit zwei Ereignissen, die das Wesen des natürlichen Wunders erläutern sollen (die wunderbare Rettung des T. durch S. und anderseits der Recha durch den T.). Wenn er bei der Betrachtung dieser Wunder so lange verweilt, so merkt man die lehrhafte Absicht; s. das über diesen Punkt der „natürlichen Religion" Vorausgeschickte S. 150.

Zu I, 1. Das Visionäre in dem Wesen der Recha (mit geschlossenen Augen nimmt sie die Annäherung des Vaters wahr: „Horch! Horch! da kommen die Kamele meines Vaters!") stimmt wohl zu dem Schwärmerischen, das N. als das Bezeichnende in ihrer Natur hervorhebt, sehr wenig aber zu dem, was sie später III, 1 von ihrer religiösen Erziehung und Überzeugung sagt.

Zu I, 2. Al Hafis Wirken bleibt unfruchtbar, weil es von vornherein einen Widerspruch in sich trägt: ein Amt mit der Aufgabe, zahllose Bedürfnisse zu befriedigen, und die äußerste Abneigung gegen alle derartigen Bedürfnisse in dem Träger dieses Amtes selbst; eigene äußerste Verachtung aller äußeren Güter, und die Verpflichtung zu peinlicher Sorge für dieselben anderen gegenüber; das dringende Verlangen nach Weltflucht und die Notwendigkeit, hineinzutreten in das ruhelose Treiben des Weltverkehres, also auf Selbsttäuschung beruhender Versuch eines Wirkens in der Welt und für dieselbe. Die seiner Natur entsprechendste Art des Wirkens ist das Schachspiel. Kehrseite zu dem Ideal eines tatkräftigen, für die Menschheit sich aufopfernden Wirkens.

Zu Sz. 5. Die naive Einfalt des Klosterbruders ist nicht ohne einen Zug von Schalkheit. „Ich habe mich oft gewundert, wie doch ein Heiliger usw." — „Vor allem hätte das Volk ihn (N.) den Guten nennen müssen" (Daja). In dem ursprünglichen Prosaentwurf schließt das Drama mit den Worten Saladins: „Du sollst nicht mehr Nathan der Weise, sollst nicht mehr Nathan der Kluge, — du sollst Nathan der Gute heißen."

Zu II, 1—3. Diese Szenen machen zunächst den Eindruck großer Breite im Hinblick auf den Zweck, den sie für die Fortentwickelung der Handlung haben und der erst am Ende von Sz. 2 und 3 heraustritt: nämlich die Notwendigkeit einer Anleihe zu begründen und damit auf den hinzuleiten, der am ersten in der Lage war, darzuleihen, den Juden Nathan. Aber die Szenen charakterisieren auch die maßlose Freigebigkeit Saladins, sodann seine Sicherheit und sorglose Ruhe, wie bei allen Geldverlusten im kleinen Spiel, so bei denjenigen im großen Spiel des Lebens (vgl. dazu Sz. 9). Diese Ruhe bezeugt, daß auch S. ein Weiser ist; aber er ist es ohne den praktischen Sinn N.s, und sein Wirken zeigt deshalb (in den hier vom Dichter gesteckten Grenzen) keinen rechten Erfolg. — Eine Schachspielszene auch in Goethes Götz II, 1. — „Wie höflich man mit Königinnen verfahren müsse, hat mein Bruder mich zu wohl

gelehrt" (II, 1). Anspielung auf die freundliche Behandlung, die S. der Gemahlin des Königs Amalrich von Jerusalem, Maria, und der Gemahlin des Gui von Lusignan, Sibylle, einst erwiesen hatte. — Sittah. „Als wär' von Christen nur, als Christen, die Liebe zu gewärtigen, womit der Schöpfer Mann und Männin ausgestattet!" S. „Die Christen glauben mehr Armseligkeiten, als daß sie die nicht auch noch glauben könnten." Deutliche Herabsetzung des Christentumes und ein oft gebrauchtes Zeugnis zur Verteidigung der Mischehe Andersgläubiger. Und doch war schon nach römischen Begriffen die Ehe omnis divini et humani juris communicatio, und es bleibt eine sehr unvollkommene Ehegemeinschaft, wenn die Gatten gerade in den heiligsten Dingen und höchsten Lebensfragen sich nicht verstehen oder nur in der gemeinsamen Geringschätzung dieser Güter sich zusammenfinden.

Zu Sz. 4. Das Verhalten Rechas, ihre Ungeduld, den Tempelherrn zu sehen und zu begrüßen, könnte befremden, erführe man nicht sofort, daß in ihrem Verhältnis zu dem T. „Natur und Unschuld ist"; es wird von hoher poetischer Schönheit, wenn wir uns sagen, daß die Stimme der „Natur", die sich hier äußert, die Stimme der schwesterlichen Liebe zu dem Bruder ist. Unbewußter Doppelsinn in den angeführten Worten Nathans „Natur und Unschuld".

II. Die Haupthandlung.

Schluß von Aufzug II.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Zwei Szenengruppen. I. Gruppe Sz. 5 und 7: erste Begegnung Nathans mit dem Tempelherrn. Die aus Intoleranz entspringende stolze Verachtung, die der T. dem Juden N. entgegenträgt, schlägt unter der Wirkung, welche der Adel in der Persönlichkeit N.s, sein maßvolles Wesen und die beschämende und doch so milde Mahnung zur Toleranz (Nebenthema 2) auf jenen ausübt, um in hohe Achtung für N., ja in eine Werbung um seine Freundschaft (Nebenthema 3).

Im Anfang von Sz. 5 („der gute, trotz'ge Blick! der dralle Gang!" — „wo sah ich doch dergleichen") und noch bestimmter am Schluß von Sz. 7 („nicht allein Wolfs Wuchs, Wolfs Gang: auch seine Stimme" usw.) Hinweisung auf den Ausgang der ganzen Dichtung, die Wiedererkennung (ἀναγνώρισις) des T. als des Sohnes Assads = Wolfs von Filneck = Stauffen (Thema I). — Höhe: das Bekenntnis zur Humanitätsreligion („sind Christ und Jude eher Christ und Jude, als Mensch? ah! wenn ich einen mehr in Euch gefunden hätte, dem es genügt, ein Mensch zu heißen!") und der darauf gegründete Freundschaftsbund (T.: „ja, bei Gott, das habt Ihr, Nathan! das habt Ihr! — Euere Hand! ... Ja, wir müssen, müssen Freunde werden." Nebenthema 3). Anfang einer inneren Umwandlung des T.; sie erfolgt bei der exzentrischen Natur desselben rasch und ist deshalb noch ohne genügende Gewähr. Doch ist die Freundschaft an sich schon eine sittlich gute

Tat. Eine solche ist auch die Bereitwilligkeit N.s, Saladin zu helfen. Und wenn er es tut aus Dankbarkeit für die Begnadigung des T. durch S., so wird schon jetzt gezeigt, wie jede gute Tat eine Reihe anderer erzeugt, s. oben S. 156 und unten S. 168 und 173.

Szenengruppe II.

Sz. 6, 8 und 9: die Berufung N.s zu Saladin (Vorbereitung der großen Szene in III), Al Hafis Flucht als das Ergebnis seiner weltflüchtigen Lebensanschauung. Die Tatenlosigkeit des Quietismus hat keinen Raum in der Darstellung der Bewährung religiöser Überzeugungen durch die sittlich gute Tat. Er wird sich fortan mit dem Interesse für die Taten des Schachspieles begnügen, das auch seine letzten Reden in Sz. 9 beherrscht.

Einzelnes zu Sz. 5. Der Beitrag zur Charakteristik des T., die Hervorhebung auch der edlen Seiten in seiner Natur („ein Jüngling wie ein Mann. Ich mag ihn wohl; der gute, trotzige Blick" ... „Die Schale kann nur bitter sein, der Kern ist's sicher nicht" ... „Nur das Gemeine verkennt man selten") ist um so wichtiger, je abstoßender zunächst auch weiter noch sein Wesen zu sein scheint. — „Nur muß der eine nicht den anderen mäkeln" usw. Eine von den Hauptstellen zum Nebenthema 2, Empfehlung der Duldung. „Wann hat und wo die fromme Raserei" usw. Die Worte verraten eine Hinneigung des T. zu den Anschauungen des religiösen Kosmopolitismus im Gegensatz zu dem Fanatismus, den die Kreuzzüge selbst offenbaren. Der Beweis e contrario, den man aus diesem Charakter der Kreuzzüge entnehmen könnte, erinnert an die ähnliche Verwendung dieser Beweisart in Schillers Briefen über Don Carlos 2: „Das kühnste Ideal einer Menschenrepublik, allgemeiner Duldung und Gewissensfreiheit, wo konnte es besser und wo natürlicher zur Welt geboren werden als in der Nähe Philipps II. und seiner Inquisition?" Aber sie ist hier noch weniger zutreffend (s. oben S. 149) als dort, und der T. hat vorher selbst den tatsächlichsten Beweis geführt, wie wenig ihn die theoretische Erwägung in der praktischen Bewährung der Duldung gefördert hatte. — „Ich schäme mich, Euch einen Augenblick verkannt zu haben." Bekenntnis der Schuld und dadurch Sühne derselben; Zeugnis für den Adel der Gesinnung auch des T., der freilich neuer Versuchung unterliegen wird.

Zu Sz. 7. Curd von Stauffen; es ist der uneigentliche, seiner Mutter entlehnte Name, ein Zusatz zu dem wahren Namen Filneck, den des T. Vater Assad sich beigelegt hatte, vgl. den Schluß des Dramas. Hätte der T. diesen wahren Namen genannt, so wäre schon jetzt die Wiedererkennung herbeigeführt worden. Verwendung des von Lessing so gern gebrauchten Kunstgriffes, hart neben die Verschlingung sofort auch das Mittel der Lösung zu legen, vgl. oben zur Em. Gal. S. 41 und 88 und zur M. v. B. S. 135. Mit dem in der Verwirrung gesprochenen Worte: „mein Vater will ich sagen", spricht der T. in unbewußtem Doppelsinn die Wahrheit aus.

Zu Sz. 8. „Dein Gewissen selbst soll seine Rechnung dabei finden. Nur verdirb mir nichts in meinem Plane." Weitere Erregung unserer Erwartung. Welcher Plan? Die Verbindung R.s mit dem T., also eines Christen mit einem jüdischen Mädchen? Aber es wird anders kommen, als die Menschen, wenn auch noch so wohlmeinend, planen.

Zu Sz. 9. In der oben zu S. 164 gegebenen Bemerkung ist auch ein Wink enthalten, die Berechtigung und Bedeutung der Figur Al Hafis zu erklären. Sie ist, wenn auch für die eigentliche äußere Handlung entbehrlich, so doch für die ganze Tendenz der Lehrdichtung und für das Hauptthema I (Bewährung des Glaubens durch die Tat) nicht nur nicht überflüssig, sondern geradezu notwendig als ein Gegenstück zu den übrigen Charakterfiguren und zur Beweisführung e contrario. Es kann keinen stärkeren Gegensatz geben, als zwischen N., dem Vertreter schaffensfreudigen Wirkens, und Al H., dem Vertreter des Quietismus, der aller Arbeit und selbst der Pflicht entläuft; denn nicht einmal erst das Seine zu berichtigen = seine Bücher in Ordnung zu bringen, scheint ihm nötig. — Nebenzweck dieser letzten Szene ist weiter der, N. auf die Absicht S.s, ihn um ein Darlehn anzugehen, vorzubereiten.

„Wann hat Saladin sich raten lassen?" Erwartung: wird er sich raten lassen durch N.? Und wie wird es dem Weltweisen doch gelingen, dem gewaltigen Selbstherrscher zu raten? — Die Geber (richtiger Gheber) am Ganges = Parsen, Feueranbeter, Anhänger der Lehre Zoroasters, von den Muselmännern als Irrgläubige oder Ungläubige verachtet. Delk = Dalk, der Anzug („Kittel", Lessing) eines Derwisch. — „Am Ganges nur gibt's Menschen." Auch Al Hafi kommt in eine Verherrlichung des Humanitätsideals hinein, wie er vorher schon, s. oben S. 160, sich zum religiösen Kosmopolitismus bekannt hatte. Er weiß sich darin mit N. eins, dem er deshalb auch zumuten kann, das Derwischgewand anzulegen. Aber es klingt jetzt wie eine Bankerotterklärung und Ironie auf den religiösen Kosmopolitismus, der nur den „Idealmenschen" gelten lassen will, wenn Al Hafi diesen allein in der Wüste und Abgeschiedenheit von allen Menschen finden zu können meint. — Die Charakteristik Al Hafis zum Schluß der Szene: „wilder, guter, edler — wie nenn' ich ihn? der wahre Bettler ist doch einzig und allein der wahre König", soll vor seinem Verschwinden uns nahe legen, daß auch die Figur Al Hafis bei aller seiner Unbrauchbarkeit für die Welt nicht des Idealen entbehrt. Er verschwindet von der Bühne; aber er schreitet ab wie ein König in der souveränen Freiheit, die der Bettler mit ihm gemein hat; vgl. den weltflüchtigen Bettler Diogenes vor Alexander, dem König, der, wenn er nicht Alexander, der König, wäre, Diogenes, der Bettler, zu sein begehrte. Endlich: er büßt mit freiwilliger Verbannung die Erkenntnis, daß er sich selbst untreu geworden ist durch Übernahme des Amtes eines Schatzmeisters S.s.

Hauptgewinn (neben den im Vorblick zu den einzelnen Gruppen bereits angedeuteten Ergebnissen): N.s überragende Bedeutung an allge-

meiner sittlicher Reife. Weiteres Heraustreten eines religiösen Kosmopolitismus in dem T., Al Hafi und vor allem auch in N. selbst.

III. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Drei Szenengruppen: I. Sz. 1—3 Recha und der Tempelherr. II. Sz. 4—7 Saladin und Nathan. III. Sz. 8—10 der Tempelherr und Nathan; der T. und Daja.

Szenengruppe I.

Höhe: die erste Begegnung R.s und des T. in Sz. 2. Dazu ist Sz. 1 die Vorbereitung zur Erregung der Erwartung und Sz. 3 Darlegung der Wirkung jener Zusammenkunft. Die Neigung R.s für den T. ist nicht bräutlicher, sondern schwesterlicher Art. Diese Wirkung scheint der erregten Erwartung nicht ganz zu entsprechen, wie ja auch Daja Sz. 3 enttäuscht ist; aber sie bereitet auf den Schluß, die Wiedererkennung der Schwester in der Geliebten, vor, der nicht befriedigen würde, wenn auch in R. selbst etwa eine bräutliche Leidenschaft zur schwesterlichen Liebe sich beruhigen müßte.

Sz. 1. Neue Hinweisung auf das Geheimnis, das R.s Herkunft und Erziehung verhüllt. R. bekennt sich zur Vernunftreligion, die ihr anerzogen ist; Herabsetzung des Christentumes, wenn sie der Reinheit ihres Glaubens „das Unkraut" oder „die Blumen" gegenüberstellt, die der Boden des christlichen Bekenntnisses getragen habe, und wenn sie es ausspricht, daß sie ihren „Boden durch jene Blumen ausgezehrt und entkräftet fühle", sich selbst aber „betäubt und schwindelnd in ihren Düften", oder daß ihre zarteren Nerven den Glauben der Christen nicht zu vertragen vermöchten. Widerspruch mit den früher gezeichneten Zügen ihres Charakters, dem Visionären und Schwärmerischen in ihrer Natur, s. oben zu I, 1 und 2, sowie mit der naiven Einfalt in Sz. 2. Man fühlt leicht, daß das Natürliche und ideal Weibliche nicht in dieser vernunftmäßigen Anschauungsweise einer „vernünftigen Religion" liegt, die Goethe im Werther (15. Septbr.) mit Recht verspottet, sondern eben in der kindlich naiven Hinnahme, die weniger den Verstand, als das Gefühl befragt. Und auch das Folgende, daß sie für die Taten der christlichen Glaubenshelden wohl Bewunderung und für ihre Leiden wohl Tränen gehabt habe, deren Glaube aber ihr niemals als das Heldenmäßigste erschienen sei, ist mehr die Sprache der einseitig rationalistisch gerichteten Männer in dem Zeitalter Lessings, als sie jemals die Sprache edler, natürlich und zart empfindender Frauen gewesen wäre. Und auch Männern sind Paulus und Luther die größten Heldennaturen der Geschichte; sie sind es nur durch den Glauben geworden. Die Schilderung, die Gustav Freytag von Bonifacius entwirft (im Ingraban), zeigt, daß auch ihm an diesem das Heldenmäßigste der Glaube schien. Die Leiden der zahllosen Märtyrer endlich,

die als Helden in den Tod gegangen sind, sind doch nur Bezeugung ihres Glaubens.[1])

Vollends bedenklich ist die Lehre, „daß Ergebenheit in Gott von unserem Wähnen über Gott so ganz und gar nicht abhänge". Soll das „Wähnen über Gott" eine Bezeichnung für das Glauben sein, so ist sie durchaus unzutreffend und sehr äußerlich. Der christliche Glaube wenigstens ist Kraft aus der Höhe, neues durch diese gewirktes Leben, Gemeinschaft des eigenen Lebens mit einem höheren, göttlichen, persönliche Hingabe an dieses, geheiligtes Willensleben und auch ein „Geloben".[2]) So enthält jene Lehre einen Widerspruch in sich selbst. Religiöses Leben ferner, das nicht nur in dunklem, unklarem Gefühlsleben besteht, ist seinem Wesen nach ein persönliches Verhältnis zu Gott, dieses aber so abhängig auch von dem Wähnen über Gott, wie unser persönliches Verhältnis zu den Menschen von unserem Wähnen über diese. Das Verhältnis zu Gott nach dem A. T. (Judentum) ist ein erheblich anderes, als dasjenige nach dem N. T. (Christentum); das eine verhält sich zum anderen wie Gesetz und Gnade. Die Art unseres persönlichen Verhältnisses zu Gott wird der Inhalt unserer inneren religiösen Erfahrung und der Reichtum derselben ein ganz anderer auf dem Boden des N. T., als auf dem des A. T., d. h. je nachdem ich ein persönliches Verhältnis auch zu Jesu Christo, dem Heiland, als meinem Heiland gewinne, oder nicht. Das weibliche Gemüt pflegt nun ein reicheres religiöses Erfahrungsleben zu besitzen, als die reflektierende, vielfach gehemmte Natur des Mannes. Deshalb wirkt die kühle Abstraktion Rechas erkältend; sie erscheint geradezu als unweiblich und als störend in ihrem sonstigen Charakterbilde. Nicht die natürliche R., sondern durch Erziehung wird auch sie Vertreterin des Indifferentismus, des Deismus, der Vernunftreligion und des religiösen Kosmopolitismus, zugleich unter deutlicher Herabsetzung des Christentumes. Sie wird es weniger nach der Kenntnis des Dichters vom weiblichen Charakter als nach der Tendenz der ganzen Dichtung.

Sz. 2. R.s anfänglich allzu entgegenkommendes Verhalten dem T. gegenüber würde, wenn ihre Zuneigung eine bräutliche wäre, unzart erscheinen können; als geheimnisvoller Zug ihres schwesterlichen Herzens ist es nur natürlich. Anderseits gibt sich der T. bezaubert von ihrem

---

1) Vgl. R. Sohm, Kirchengeschichte S. 11: „Der Glaube der Christenheit war ihre einzige Kraft gegenüber Feindschaft und Angriff, aber eine Kraft, welche am siegreichsten war und am stärksten auf den Gegner wirkte, wenn sie äußerlich überwältigt wurde.

2) Auch etymologisch scheint glauben und geloben verwandt zu sein. Ed. Niemeyer sagt a. a. O. S. 151 erklärend: „denn wenn der Glaube ein bloßes ‚Wähnen über Gott' ist, so fällt er nicht in die Sphäre des Willens, wo allein Heroismus entwickelt werden kann." Dafür ist zu sagen: wenn der Glaube ... wäre, so würde er nicht in die Sphäre des W. fallen; nun aber ist er, als christlicher Glaube wenigstens, mehr und etwas ganz anderes; ja er fällt seinem eigentlichen Wesen nach in die Sphäre des Willens.

natürlichen, naiven, echt weiblichen Wesen (Gegensatz zu ihrer vorher ausgesprochenen Vernünftigkeit in religiösen Dingen) in raschem Umschlage (Peripetie) anfangs der Macht einer erwachenden Leidenschaft hin, reißt sich dann aber gewaltsam los, um der Liebe zu einem „Judenmädchen" zu entrinnen, vgl. Sz. 8.

Sz. 3. „Er wird mir ewig wert, mir ewig werter als mein Leben bleiben, wenn auch schon mein Puls nicht mehr bei seinem bloßen Namen wechselt" usw. ... „Ich sehe wahrlich nicht minder gern, was ich mit Ruhe sehe!" Ausdruck reinster, schwesterlichster Liebe.

Szenengruppe II.

Sz. 4—7. Höhe: die Audienz Nathans bei dem Sultan und in ihr die große Auseinandersetzung zwischen beiden in Sz. 7; dazu wird Sz. 4 Vorbereitung, wie auch Sz. 6 (der Monolog N.s, ein Moment der Besinnung). Die Bedeutung der Szenengruppe für die Entwickelung der Handlung ist verhältnismäßig gering; das Ergebnis in dieser Beziehung ist das edle Anerbieten N.s, Saladin aus der Bedrängnis zu helfen. Um so größer wird die Bedeutung für die Tendenz der ganzen Dichtung: eine lehrhafte Darlegung nämlich des Grundsatzes, daß auch im religiösen Leben die Bewährung durch die Tat das Entscheidende sei; darauf folgt die praktische Darlegung desselben durch die Vorführung einer solchen Bewährung selbst mit der edlen Tat N.s. Sie wird ein Glied in der Kette anderer Guttaten, davon jede einzelne fähig ist, eine Reihe anderer zu erzeugen (Hauptthema II).

Sz. 4 Anknüpfung an II, 3 Schluß; es handelt sich um die Ausführung des Anschlages Sittahs und Saladins auf Nathan, den „Juden". Abirrung beider vom Wege des Guten, weil sie einer Versuchung nicht haben Herr werden können. Das volle Vorurteil gegen die Juden wird verwendet (wie in dem früheren Lustspiel „die Juden") und dadurch das sittliche Bedenken erstickt, das in dem edlen Gemüte Saladins aufsteigt und es verlegen machen will. Das Vorurteil nimmt den „Juden" als einen geizigen, besorglich nur auf den Vorteil bedachten, furchtsamen, schlauen, leere Winkelzüge liebenden Menschen an: man wird von allem das gerade Gegenteil finden. — Das Ganze ist als ein „Spiel" gedacht, das Sittah ersonnen hat, und zu dem sie mit einer gewissen Sophistik die edle, allen krummen Wegen abholde Seele Saladins überredet, so daß er seine „Lektion" lernt, zu einer unwürdigen und kleinlichen „List" herabsteigt, kurz, zu dem „Schlecht handeln" sich versteht.

Sz. 5—7 die Audienz N.s, des Weltweisen, bei dem großen Herrscher, der bei aller Macht gleichwohl bedürftig vor diesem steht (wie König Philipp in Don Carlos vor dem Marquis Posa). Die Höhe des großen Gespräches liegt in der Parabel. — Sz. 5 ist einleitend. Beseitigung der mitgebrachten Vorurteile s. Sz. 4. N. tritt mit so furchtloser Hoheit dem Sultan entgegen, ist so erhaben über Gewinnsucht, Eigennutz und berechnende Schlauheit, daß er den Fürsten entwaffnet

und es ihm unmöglich macht, selbst in kleinlicher List dem kleinen Vorteil nachzugehen. So gewinnt S. unter dem Eindruck der sittlichen Größe N.s seine eigene edle Seelengröße wieder (Wirkung der Erhabenheit des sittlichen Willens, Hauptthema II) und stimmt sich im raschen Umschlag auf den eines Weisen allein würdigen Ton. Das „Geschäft" wird aufgegeben und dafür ein Problem gestellt, welches wert ist, den Fragenden wie den Gefragten in gleicher Weise innerlich zu beschäftigen. Nachdem die Vorurteile gegen den „Juden" gefallen sind, bleibt in S.s Seele nur zurück, was bereits vorher II, 3 durch Sittah von N.s Weisheit gerühmt war; diese wird auch eine einsichtige Antwort wissen auf die große Lebensfrage betreffend die Wahrheit. So ist der Inhalt von Sz. 7 genügend psychologisch begründet, wenn sie auch aus der äußeren Handlung offenbar herausfällt. Und wenn in der vom Dichter benutzten Erzählung des Boccaccio die Szene so begründet wird, daß Saladin, eben um den „geizigen Juden" eine Falle zu stellen und ihn ohne äußere Gewalt durch Überlistung zu einem Darlehn zu nötigen, die Frage vorlegt, welches von den drei Gesetzen er für wahr halte: das jüdische, sarazenische oder christliche, so entfernt sich Lessing nicht nur von seinem Vorbild, sondern er kehrt das ganze Motiv um. Es ist nicht ein Wettkampf niedriger Überlistung, der hier geführt wird, sondern ein Wettkampf sittlicher Erhabenheit. S. will sich an Hoheit nicht von N., dem Juden, übertreffen lassen; er bringt auch ihm reine Hoheit und Vertrauen entgegen. — Auch seine Entfernung am Schluß dieses Auftrittes ist nicht nur äußerlich begründet; es soll die lauschende Sittah beschämt werden, nicht allein für ihr Lauschen, sondern auch für die vorübergehende Verirrung, daß sie von dem „Juden" allzu niedrig gedacht hatte.

Zur Fassung des Problemes: „von diesen drei Religionen kann doch eine nur die wahre sein." Diese These ist richtig und von uns festzuhalten, wenn auch in einem anderen Sinne, als Saladin im Auge hat. Daß Lessing selbst den Satz auf das Christentum angewendet hat als auf die wahre unter den übrigen Religionen, dazu vgl. die am Schluß dieser Erläuterungen zusammengestellten sonstigen Zeugnisse des Dichters über seine religiöse Stellung.

Der Monolog N.s (Sz. 6) zeigt, wie die Hoheit S.s auf ihn Eindruck gemacht hat. Dieser scheint in dem geistigen Wettkampf auf einen Augenblick der Überlegene. „Ich bin auf Geld gefaßt, und er will — Wahrheit."

Sz. 7 Eingang. Die Worte: „es hört uns keine Seele", beziehen sich mehr auf die Entfernung der lauschenden Sittah, als daß S. noch ein Mißtrauen setzte in die Furchtlosigkeit Nathans; die anderen: „von nun an darf ich hoffen, einen meiner Titel: Verbesserer der Welt und des Gesetzes (die nach orientalischer Überschwenglichkeit ihm zustanden), mit Recht zu führen", sind nicht ironisch zu fassen, sondern als Ausdruck für die Erwartung S.s. Nathans anfangs noch etwas zurückhaltende Stellung erklärt sich aus seiner Lebensklugheit, aber auch aus dem Ein-

druck, den er aus dem ersten Zusammensein mit S. hinweggenommen hatte, s. oben zu Sz. 5.

Mitte: die Parabel von den drei Ringen; sie ist den Grundzügen nach der Erzählung des Boccaccio entlehnt, aber in einigen wesentlichen Punkten, die hervorzuheben sind, verändert.

I. Die Hauptpunkte der Parabel. 1. Ein Ring (der ursprüngliche) ist der echte; er ist von unschätzbarem Wert, ihn läßt der Mann im Osten nie vom Finger; ihn sucht er auf ewig bei seinem Hause zu erhalten; den Ring hinterläßt er dem geliebtesten seiner Söhne; der soll von allen weiteren Nachkommen dem jedesmal liebsten der Söhne vermacht werden; allein in Kraft des Ringes soll der Liebste das Haupt des Hauses werden. — 2. Er ist der echte durch die geheime Kraft, vor Gott und Menschen angenehm zu machen denjenigen, wer in dieser Zuversicht ihn trägt. Die Kraft ist eine wunderbare („Wunderkraft"), eine übernatürliche, eine Gotteskraft, und die Zuversicht eine Glaubenszuversicht. Zwischen beiden besteht ein inneres Verhältnis. Die in dem Ringe liegende Kraft gibt an sich noch nicht ohne weiteres die Glaubenszuversicht, wird auch nicht ohne weiteres wirksam, sondern erst für den, der dieser Kraft innewerden will. Dann erst, aus diesem Verhältnis einer Wechselwirkung der wunderbaren göttlichen Gabe und der sie ergreifenden Glaubenszuversicht entsteht die Fähigkeit, vor Gott und Menschen angenehm zu werden, die Frucht sittlicher Bewährung. Von dieser wunderbaren Gabe weiß die Erzählung des Boccaccio nichts; dort ist der Ring nur ein kostbarer Schatz, der wertvollste in den Augen seines Besitzers. Den wesentlichsten Zug also, der die ganze Parabel geheimnisvoll in das Ethische hinein vertieft, hat Lessing frei hinzu erfunden. — 3. Der jedesmal Geliebteste unter den Söhnen soll den Ring erben; der Geliebteste aber ist der jedesmal gehorsamste, d. h. derjenige, der sich am willigsten hingibt der durch die Gotteskraft des Ringes vermittelten, an den Vätern bereits in die Erscheinung tretenden Bewährung. Diese Bedingung fehlt bei B. — 4. Der sterbende Vater, dem alle drei Söhne die gleich geliebten, weil gleich gehorsamen sind, läßt zu dem echten zwei andere völlig gleiche, aber unechte Ringe anfertigen, die dem echten so gleichen, daß der Vater selbst seinen echten Musterring nicht (bei B. „kaum" noch) unterscheiden kann. Er stirbt die Ringe vererbend „froh und freudig", weil er von den gleich geliebten Söhnen nun keinen zu bevorzugen braucht, weil ferner der ernste Wille, Gott und den Menschen wohlgefällig zu werden, und die sittliche Bewährung von selbst schon den echten Ring mit seiner Gottesgabe werde erweislich machen und damit dem Würdigsten auch den Vorrang im Hause werde erwerben. — 5. Es entsteht nun Hader unter den Söhnen; sie verklagen sich vor dem Richter; dieser verweist sie mit Recht auf das allein Entscheidende, die Wunderkraft des echten Ringes. Da diese an keinem Ringe herausgetreten sei, so seien vermutlich alle drei unecht, und habe der Vater alle drei machen lassen, um den Verlust des echten zu bergen. —

6. Des Richters Rat: „es glaube jeder sicher seinen Ring den echten", und bringe die gläubige Zuversicht und den ernsten Willen hinzu, seiner heiligenden Macht recht innezuwerden. Denn diese, nicht allein schon das äußerliche, gewohnheitsmäßige Tragen des Ringes als eines von den Vätern ererbten wertvollen Gutes, verbürge seine Kraft.

> Es eifre jeder seiner unbestochnen
> Von Vorurteilen freien Liebe nach!
> Es strebe von euch jeder um die Wette,
> Die Kraft des Steins in seinem Ring an Tag
> Zu legen! komme dieser Kraft mit Sanftmut,
> Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohltun,
> Mit innigster Ergebenheit in Gott
> Zu Hilf'!

Dann würden der Steine Kräfte bei ihren Kindeskindern sich äußern, und über tausend tausend Jahre wiederum geladen vor diesen Stuhl, würden sie von einem weiseren Richter ihr Urteil empfangen können, d. h. von einem, der nach dem Beweise der sittlichen Bewährung leichter zu entscheiden haben werde. Bei Boccaccio bleibt die Streitfrage der Söhne überhaupt ungelöst, weil niemand sie zu entscheiden vermag.

II. Die Nutzanwendung auf die Religionen. Nur die eben genannten Hauptpunkte sind dabei ins Auge zu fassen, vor allem die Spitze: die Notwendigkeit einer Bewährung der religiösen Überzeugung durch die sittlich gute Tat. Denn wie jedes Gleichnis hinkt, so kann auch nicht in allen Punkten diese Parabel zutreffend sein. Wird z. B., wie es sonst notwendig ist, der Vater in der Parabel auf Gott selbst bezogen, so würde es wunderlich sein, in der Nutzanwendung zu sagen: Gott habe die verschiedenen Religionsformen selbst in der Absicht gegeben, damit sie nicht zu unterscheiden wären. Er hat vielmehr das Gesetz des A. T. als einen „Zuchtmeister auf Christum" und eine Vorbereitung auf das N. T. gegeben, und hat den Islam zugelassen zu der oben S. 151 bezeichneten Bestimmung, beides zu recht deutlicher Unterscheidung von der evangelischen Wahrheit. — Schief und unzureichend ist ferner die Ausführung N.s = Lessings, daß alle Religionen sich nur auf „Geschichte" gründeten, die „allein auf Treu und Glauben angenommen werden müsse", uns aber jedesmal am glaubwürdigsten in der Überlieferung unserer Väter erscheine, also in der jedesmaligen Form unseres väterlichen Glaubens. „Wie kann ich meinen Vätern weniger als du den deinen glauben" usw. Dabei wird übersehen, daß gerade die Geschichte als geschichtliche Entwickelung den Beweis führt, wie die religiösen Anschauungen der Väter aufgegeben werden als überwundene Standpunkte, wie das Heidentum und auch das Judentum der weltbezwingenden inneren Macht des Christentumes hat weichen müssen. Es wird sodann völlig vergessen, daß das Fundament des Glaubens, der Gradmesser für seinen Wahrheitsgehalt und der Quell steter Erneuerung die innere Erfahrung ist, die für den christlichen Glauben in einer realen Lebensgemeinschaft mit dem durch die

Geschichte bezeugten Heiland besteht, und zur sichersten, in keinem Augenblick versagenden Bestätigung der in der evangelischen Geschichte überlieferten Wahrheit wird. Wer diesen Beweis „des Geistes und der Kraft"[1]) aus der Erfahrung seines eigenen Innenlebens kennt, für den ist der christliche Glaube „christliche Gewißheit"[2]), und der wird auf jene aufgeworfene Frage antworten: ich kann sehr wohl meinem jüdischen Vater weniger glauben als mir selbst, wofern mir meine eigene innere Erfahrung tagtäglich die Wahrheit bezeugt, und kann ebenso als ein bekehrter Christ die Unwahrheit in den religiösen Überzeugungen meiner heidnischen Vorfahren sehr wohl erkennen, wofern ich mich selbst weiß im Besitz der Wahrheit.

Die rechte Nutzanwendung erstreckt sich auf folgende Punkte: die Verurteilung des Standpunktes leerer Vorurteile bei solchen, die selbst einer echten Religiosität bar sind; die Verurteilung einer nur äußerlich und gewohnheitsmäßig getragenen Religiosität, also auch eines leeren Namenchristentumes (Nebenthema 1); die Aufforderung zur Bewährung der religiösen Überzeugung durch Liebe, Wohltun, innigste Gottergebenheit, d. h. durch die Gesinnung und die Tat, zur Erweisung also der in einem lebendigen Glaubensleben liegenden geheimnisvollen göttlichen Kräfte, zur Bewährung auch der gläubigen Zuversicht, die freilich am größten gerade dann sein wird, wenn sie auf dem Grunde innerer Erfahrung ruht; endlich die Verweisung auf ein späteres Gericht: a) das Weltgericht der Weltgeschichte; — sie hat gerichtet und wird richten, so oft der Glaubensgehalt verloren geht und ein veräußerlichtes Formenwesen sich anspruchsvoll an dessen Stelle setzen will; zahlreiche Belege in der auf- und abgehenden Bewegung innerhalb der christlichen Kirche; sie hat ferner gerichtet über das Judentum nach Matth. 21, 43: „darum sage ich euch: das Reich Gottes wird von euch genommen und den Heiden gegeben werden, die seine Früchte bringen"; sie hat endlich gerichtet in dem Siegeszuge des missionierenden Christentumes; — b) im Weltgericht des jüngsten Gerichtes, wo nicht das „Herr, Herr Sagen, sondern das den Willen Gottes Tun" entscheidend sein wird für Verwerfung oder Annahme (vgl. Matth. 7, 21. 22; Röm. 2, 13; Jakob. 1, 22. 25). — So würde der echte Ring immer auf das Christentum hinweisen, auch wenn Lessing hier nicht die Absicht hat es zu tun (über seine positive Stellung zum Christentum s. die Zeugnisse am Schluß dieser Erläuterungen). Daß die Glaubenslehren an sich ohne Belang seien, ist in der Parabel nicht gesagt; auch liegt in denselben noch keine Herab-

1) 1. Kor. 2, 4. 5: „Mein Wort und meine Predigt war nicht in vernünftigen Reden menschlicher Weisheit, sondern in Beweisung des Geistes und der Kraft, auf daß euer Glaube bestehe, nicht auf Menschenweisheit, sondern auf Gottes Kraft." — In dem Aufsatz, den Lessing „über den Beweis des Geistes und der Kraft" schrieb (1777. Bd. X, S. 33 ff. bei Lachm.), faßt er diesen Begriff sehr äußerlich.

2) Deshalb durfte sich die Glaubenslehre von Fr. H. R. Frank nennen: „System der christlichen Gewißheit." (Erlangen 1870.)

setzung des Christentumes, und die Wahrheit, welche Lessing mit der Parabel ausdrücken wollte, verträgt sich auch mit der Anerkennung einer allgemeinen höheren Stellung der christlichen Religion: daß nämlich, soweit die Religionen Ringen gleichen, die man ererbt, besitzt und trägt, soweit der Glaube einen solchen äußeren, von der Gesinnung und dem inneren Zutun unabhängigen Besitz ausmacht, kein Glaube der wahre und kein Ring der echte ist, gleichviel, ob er alt ist oder neu.

Die Wirkung der Parabel sind gute Taten, wenn S. um die Freundschaft N.s, des Juden, wirbt („sei mein Freund", Nebenthema 3) und damit die voraufgegangene kleine Abirrung vom rechten Wege Sz. 4 und 5 völlig sühnt, und wenn N., die Lehre sofort durch eine edle Tat praktisch bewährend, dem Sultan mit Bitte und in freiem Erbieten sein Vermögen anträgt, soweit die Dankbarkeit es nicht dem T. schulde; eine Kette guter Taten, deren erstes Glied die Begnadigung des T. durch S., deren letztes der soeben geschlossene Bund zwischen S. und N. ist, die in ihrem ganzen Gefüge sich deutlich als ein Werk höherer Fügungen offenbart. — Somit ist Sz. 7 mit der Parabel eine große Höhe in dem Drama, nämlich die Höhe der theoretisch-dogmatischen Handlung, aber noch nicht die Höhe desselben.

Szenengruppe III.

Sz. 8—10. Annäherung und Entfremdung in dem Verhältnis des T. zu N. bis zum anscheinend offenen Bruch (Konflikt).

Sz. 8. Anschluß an Sz. 2. Monolog des T.; Einblick in die inneren Kämpfe, in welche ihn die Leidenschaft für Recha versetzt im Hinblick auf seine Stellung als eines Tempelherrn, dessen Gelübde die Ehelosigkeit verlangt, sowie auf diejenige Rechas, als eines Judenmädchens. Weitere Aufdeckung und Entfaltung seiner Freigeisterei, die sich mit sophistischen Gründen verbindet und ihn dazu drängt, noch weitere Vorurteile abzustreifen, wie er bereits vorher (II, 5) das Vorurteil gegen den Juden aufgegeben hatte, und mehr als tolerant auch den Muselmännern gegenüber zu werden. Die Erinnerung an seinen Vater, der ebenfalls einst mit den Vorurteilen brach, wenn er, der Muselmann, sich mit einer Christin verband, bereitet aufs neue auf das Ende vor (die Familieneinheit, Hauptthema I) und legt ihm die Lösung eines Rätsels in demselben Augenblicke nahe, wo Unkenntnis desselben ihn in die größten Wirren zu stürzen im Begriff ist.

Sz. 9. Der T. wirbt bei N. um Recha und sieht in der vorsichtigen Zurückhaltung desselben einen Widerspruch mit seiner zuvor zur Schau getragenen Toleranz und Humanität, d. h. Vertretung eines reinen Menschentumes. N. erscheint ihm intolerant gegenüber dem Christen, von beschränktem Vorurteil gegenüber dem Gelübde eines Tempelherrn und im Hinblick auf seine dunkle Herkunft. Weitere Vorbereitung der schließlichen, allgemeinen Wiedererkennung durch die Fragen N.s nach den Beziehungen des T. zu Curd von Stauffen.

Sz. 10. In die leidenschaftlich erregte Seele des an sich zu exzentrischer Auffassung geneigten T. fällt die Mitteilung der Daja betr. ihr Geheimnis (fünfmalige Wiederholung dieses Wortes). D. macht sich innerlich dem „sonst so guten" N. gegenüber, „dem sie so viel schulde", eines Vertrauensbruches schuldig; an N. selbst wird eine geheimnisvolle Schuld aufgedeckt, daß er ein „Christenkind als eine Jüdin sich erzogen", sie es „nie erfahren ließ, daß sie als Christin geboren sei und keine Jüdin", daß „der weise, gute Nathan sich erlaubte, die Stimme der Natur zu verfälschen" und die „Ergießung eines Herzens zu verlenken". Damit ist zu den inneren Konflikten in den Anschauungen zweier Hauptträger der Handlung auch ein äußerer Konflikt eingeleitet. Der Reihe guter Handlungen in Gr. II wird eine Reihe schiefer, die eine Verirrung zur Voraussetzung haben, gegenübergestellt, und es gehen, wie aus jenen neue gute, so aus diesen neue schlimme Taten verhängnisvoll bedrohlicher Art hervor. — Werden diese letzteren Handlungen zu den ersteren in eine innere Beziehung treten? wird der sich vorbereitende Angriff auf N. einen Widerhall finden in der neuen Freundschaft N.s mit S.? wohin wird die Vertrauensstellung, die beide, N. und der T., zu S. haben, die Entwickelung führen? wird zu dem Wettkampf sittlicher Hoheit und Bewährung (s. oben S. 161) etwa ein anderer unedler Handlungen treten? wird die Wiedererkennung der Christin in der Recha in einen Zusammenhang treten mit den sonst schon in Sicht gestellten Wiedererkennungen (die Ähnlichkeit des T. mit dem Bruder S.s; die Beziehung dieses zu dem Vater des T.)?

IV. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Drei Szenengruppen: I. Sz. 1 und 2, so daß 1 Vorbereitung auf 2 ist; II. Sz. 3, 4, 5, so daß 3 Vorbereitung und 5 Nachspiel zu 4 ist; III, 6, 7, 8, so daß 6 Eingangs-, 8 Ausgangsszene, 7 das Kernstück ist. Alle Gruppen behandeln das Eingreifen des T. zur Entlarvung N.s. Die Wirkungen dieses Eingreifens und als Kehrseite zu dem Wahne des T. die Aufdeckung des wirklichen Sachverhaltes in der Handlungsweise N.s. Die Höhe des ganzen Aufzuges, wie auch des ganzen Dramas, liegt in Sz. 7.

Szenengruppe I.

Sz. 1. Anknüpfung an die Handlung in I, 5. Die Bitte des T. an den Klosterbruder, ihm den Rat des Patriarchen zu vermitteln, oder auch selbst als Christ ihn zu beraten. — Sz. 2 der Rat des Patriarchen mit dem Refrain: „der Jude wird verbrannt." — Der Klosterbruder, ein gerader, frommer, lieber Mann", der sich selbst in einen Gegensatz zu einem „Pfaffen" stellt, zeigt in seiner Weltflucht und Hingabe an die eine Sorge, auf sein Seelenheil bedacht der Welt zu entrinnen, in demselben Maße eine Abneigung, sich mit der Welt zu verwickeln, als der T. die Neigung, sich in dieselbe hinein zu verstricken. Der Frei-

geist verbindet sich in einer „ziemlich pfäffischen" Sache mit dem Pfaffen[1]), obwohl er diesem mit der Losung: der Zweck heiligt die Mittel, das Vorrecht zugesteht, sich zu vergehen. Verirrung des T. angeblich auch um eines guten Zweckes willen; ein unlauteres selbstisches Motiv wird Grundlegung zu einer sich steigernden Reihe von unlauteren Handlungen. Der bedenkliche Grundsatz des T.: „gewisse Dinge will ich lieber schlecht nach anderer Willen machen, als allein nach meinem gut" ist das gerade Gegenteil zu der Forderung unbedingter Bewährung des sittlich guten Willens (Hauptthema III).

Sz. 2. Der Freigeist und Fanatiker im Bunde; was sie verbindet, ist die strenge Beurteilung eines Falles, den eine konsequente Toleranz mit Gleichgültigkeit ansehen würde, im Grunde also eine Unduldsamkeit; und der Unterschied in der Auffassung beider ist nur ein Unterschied des Grades. Der Patriarch selbst, als Charakterbild fast ein Zerrbild, zeigt die Verzerrung auch des Bildes christlicher Demut und Liebe, sowie christlichen Wohltuns, nämlich Hochmut, der nach Bedürfnis auch kriechend zu sein vermag, Verfolgungssucht, Untaten (neben den früher schon geplanten Bubenstücken), alles aber unter der heuchlerischen Maske von Frömmigkeit und Kirchlichkeit.[2]) Er ist gerade das Gegenteil zu der frommen Einfalt des Klosterbruders. — Es wirkt wie eine Ironie auf die Verbindung des Freigeistes mit dem Fanatiker gegen den Juden, wenn am Ende der Szene gegen ebendenselben Juden eine Verbindung des Fanatikers mit dem Muselmann, wenn auch nur vorübergehend, in Sicht gestellt wird.

Einzelnes. Daß der Dichter einen Bekenner des christlichen Glaubens zu einem Vertreter des Fanatismus macht, erklärt sich nicht genügend daraus, daß der Typus geistlicher Herrschsucht am besten dorther entnommen werden konnte, wo die Religion mit dem größten Ansehen und der imposantesten Macht bekleidet war (K. Fischer a. a. O. S. 169); denn die imposanteste Macht war damals dem Islam durch das Schwert S.s gegeben, — sondern aus dem tendenziösen Charakter des Dramas. So gehört dieser Umstand allerdings zu den Zeugnissen für eine gewisse Herabsetzung des Christentumes. Ferner kommt vieles von den übertreibenden Zügen in diesem Zerrbild auf Rechnung des polemischen Charakters der Dichtung. Man hört aus den Worten: „wer darf sich unterstehen, die Willkür des, der die Vernunft erschaffen, nach Vernunft zu untersuchen", den Verfasser des Anti-Göze heraus. Der Dichter wendet sich mit jenen Worten gegen seinen und des Wolfenbüttler Fragmentisten Gegner (s. oben S. 147). — „Zudem, was hat der Jude Gott denn vorzugreifen? Gott kann, wen er retten will, schon ohn' ihn retten." Karikatur hochmütiger Beschränktheit gegenüber der am Schluß sich offen-

1) Vgl. A. Rausch a. a. O.: „Es wiederholt sich die ewig religiös denkwürdige Verbindung zwischen den fanatischen Pharisäern und Pontius Pilatus, dem Urbilde des Indifferentismus: τι ἐστιν ἀλήθεια; Joh. 18, 38."

2) Er hat sein Seitenstück in dem Charakter Domingos in Schillers Don Carlos.

barenden göttlichen Weisheit, welche die Maßnahmen des Juden allerdings noch zu korrigieren verstanden hat. — „Man sagt, er habe das Mädchen nicht sowohl in seinem, als in keinem Glauben auferzogen, und sie von Gott nicht mehr, nicht weniger gelehrt, als der Vernunft genügt." Ein bestimmtes Zeugnis für die konfessionslose Erziehung Rechas zum Standpunkt der sog. Vernunftreligion. — „Gefährlich selber für den Staat ist es, nichts glauben! Alle bürgerlichen Bande sind aufgelöset, sind zerrissen, wenn der Mensch nichts glauben darf." Wofern man nur setzt: „nichts glaubt", so hat der Patriarch recht gegen den Dichter selbst und seine Ironie; wie sehr, zeigte bald nach ihm die französische Revolution und zeigt uns heutzutage der Nihilismus in Rußland.

Szenengruppe II.

Sz. 3. Eingangsszene. Anknüpfung an III, 7. Die Geldsendung N.s Die Wiedererkennung Assads im Bilde als Vorbereitung auf die Wiedererkennung in seinem Sohne. Rückblick auf seine Vorgeschichte (der letzte Abschied Assads und im Kontrast dazu nunmehr das Wiederfinden seines Sohnes). — „Wenn die Christenpilger mit leeren Händen nur nicht abziehen dürfen." Nach einem alten Bericht ließ S. den bedürftigen Wallfahrern eine Unterstützung zukommen. Neues Zeugnis seiner außergewöhnlichen Milde und Toleranz.

Sz. 4. Die Mitte dieser Gruppe. Der T. und S., Parallele zu III, 4—7, N. und S. — Wiedererkennung Assads in den Zügen des T., ohne daß S. jetzt schon weiß, daß er den Sohn seines Bruders vor sich hat. Höhe: der Freundschaftsbund beider, das Wort des T.: „ganz der deine!" (Nebenthema 3). Eine gute Tat (Bund der Freundschaft mit N., Parallele zu II, 5; „euere Hand!"), aber hier sofort verbunden mit einer unedlen Handlung, einer weiteren Verirrung des T. (die Verdächtigung N.s bei dem Sultan). „Im Sturm der Leidenschaft", die den T. zum Patriarchen trieb, befindet er sich noch jetzt. S.s Vermittelung tritt in Sicht („bringt den Nathan her! ich muß euch doch zusammen verständigen").

Sz. 5. Ausgangsszene. Wunsch Sittahs und S.s, Recha dem T. zu geben. Vorbereitung auf die Erscheinung der Recha, die herbeigeholt werden soll, aber auch neue Hinweisung auf die Familieneinheit am Schluß (Hauptthema I) durch einen weiteren Einblick in die Vorgeschichte Assads.

Einzelnes. Zu Sz. 4. Ginnistan = Feenland; Jamerlonk = das weite Oberkleid der Araber. (Lessing selbst in einem Brief an seinen Bruder.) „Als Christ, als Muselmann: gleichviel" usw. Ein Hauptzeugnis für die Toleranz S.s — T. „du bist ein Held, der lieber Gottes-Gärtner wäre". „Diesen Saladin kennt die Geschichte nicht. Ihn würde man überhaupt vergeblich suchen im weiten Heldensaale des Halbmondes, während man im Heldensaale des deutschen Christenvolkes ihm mehr denn einmal begegnen würde; denn er ist durch und durch ein Deutscher,

deutsch-christlicher Charakter" (Beyschlag a. a. O. S. 18). — „Man muß so kalt nicht sein, wenn Gott was Gutes durch uns tut ... Preise Gott! der weiß, wie sie (so manche Seiten) zusammenpassen." Nachdrückliche Hinweisung auf die göttliche Vorsehung und ihre Fügungen. — T. „Es sind nicht alle frei, die ihrer Ketten spotten." S. „Sehr reif bemerkt!" T. „Der Aberglauben schlimmster ist, den seinen für den erträglicheren zu halten." Unbewußte Selbstverurteilung der Freigeisterei und ironische Behandlung derselben durch S. = den Dichter. — „Er ist entdeckt, der tolerante Schwätzer ist entdeckt" usw. Die Intoleranz des Freigeistes, der sich in seinem Egoismus verletzt fühlt und auf den Christen pochen will, nur um dem Juden und dem Muselmann zu trotzen.

Szenengruppe III.

Sie teilt uns mit: die Sorge N.s um den drohenden Verlust der geliebten Pflegetochter (er besorgt, durch weiteres Ausfragen des T. und durch Mitteilung seines Geheimnisses an diesen vielleicht „ganz umsonst den Vater auf das Spiel zu setzen". „Ich bliebe Rechas Vater doch gar zu gern!"); die Versuche, die er unwillkürlich macht, diesen Verlust durch Beschwichtigung Dajas abzuwenden (Eingangsszene 6, die im engeren Zusammenhang mit I, 1 steht und aus diesem Zusammenhang heraus verstanden werden will; schon dort war die Berufung Dajas auf ihr Gewissen von N. durch die Hinweisung auf die mitgebrachten kostbaren Geschenke und durch ein zwiefaches „schweig! schweig!" beantwortet worden); die Art, wie N. einst dies Pflegekind gewann (Mitte Sz. 7); endlich anscheinend neue Vorbereitungen auf ihren Verlust in der Absicht Dajas, Recha selbst das Geheimnis ihrer Abkunft und Erziehung zu verraten (Ausgangsszene 8).

Gesichtspunkte zur allgemeinen Würdigung von Sz. 7: Die Erzählung von der Annahme Rechas durch N. wird zur Fortleitung der Grundgedanken in der Parabel III, 7, nämlich eine Darlegung der praktischen Bewährung der dort niedergelegten Wahrheit durch N. selbst; sie wird zugleich Gegensatz zur herzlosen Verurteilung derselben Tat N.s durch den Patriarchen. Diese sittlich gute Tat, an sich der allerhöchsten Bewunderung wert, verbindet sich gleichwohl im Fortgang mit einer leisen Schuld zu jener unlösbaren Verschlingung, welche ein Element des wahrhaft Tragischen ist. Das getaufte Christenkind über den Glauben ihrer Eltern im Dunkel zu lassen, geschah aus Liebe zu diesem Kinde („und Kinder brauchen Liebe"); sie aufzuerziehen als Nichtchristin in keinem Glauben, sondern nur in der Vernunftreligion (s. Sz. 2), das tat N. in der vollen Überzeugung, etwas Gutes zu tun; aber es blieb eine Schuld, ein Widerspruch mit seinen eigenen Ausführungen in III, 7, wo er den Glauben der Väter als ein so wertvolles Gut bezeichnet hatte. Als eine Schuld wurde diese Handlungsweise nicht ganz ohne Grund stets bezeichnet von Daja, sofort auch

empfunden von T. (III, 10), und empfunden sein Leben lang auch von N. selbst. Denn das verrät er durch seinen Versuch, D. zu beschwichtigen, aber auch in den seine Schuld bekennenden Worten V, 4:

wie sich
Der Knoten, der so oft mir bange machte,
Nun von sich selber löset! — Gott! wie leicht
Mir wird, daß ich nun weiter auf der Welt
Nichts zu verbergen habe! daß ich vor
Den Menschen nun so frei kann wandeln, als
Vor dir, der du allein den Menschen nicht
Nach seinen Taten brauchst zu richten, die
So selten seine Taten sind, o Gott! —

Er ist entschlossen, sie zu sühnen:

Hier braucht's Tat!
Und ob mich siebenfache Liebe schon
Bald an dies einz'ge fremde Mädchen band;
Ob der Gedanke mich schon tötet, daß
Ich meine sieben Söhn' in ihr aufs neue
Verlieren soll: — wenn sie von meinen Händen
Die Vorsicht wieder fordert, — ich gehorche! (Sz. 7.)

Auch der Hauptheld also irrte einmal ab von der rechten Bahn (s. oben S. 161 Anm.); daß er es tat aus den — seiner Auffassung nach — edelsten Beweggründen, daß sich somit Recht und Schuld unlöslich dabei verschlangen, daß eine leise Schuld nur anscheinend im Begriff ist, mit der Gefährdung des Lebens N.s eine unverhältnismäßig schwere Sühne herbeizuführen; das sind tragische Elemente; mit ihnen geht „das dramatische Lehrgedicht" an die Grenzen einer Tragödie heran, und in ihnen bewährt sich der am Aristoteles geschulte Kunstrichter der Hamb. Dramaturgie, der einen ganz fleckenlosen Helden des Dramas nicht wollte.

Dazu kommt ein Doppeltes: 1. Nicht jene Tat, mit welcher N. sich des verwaisten Kindes in echt christlicher Feindesliebe erbarmte, so hoch sie auch steht, ist die höchste; noch höher steht die andere, wo er, sich selbst bezwingend, die an eben diese Tat sich hängende, leise Schuld sühnend, das Liebste sich selbst wieder abzuringen und als Opfer darzubringen bereit ist („ich gehorche!"). — 2. Wenn er einst die erste Tat tat in Gottergebenheit (beweisend, „was sich der gottergebene Mensch für Taten abgewinnen kann"), und wenn er nun das Opfer der Vorsehung zu bringen entschlossen ist, so wird der Gotteswille und die Vorsehung deutlich und nachdrücklich als diejenige Macht hingestellt, die über allem menschlichen Ringen und Tun, das auch als das edelste in Irrtum verstrickt ist, in leuchtender Klarheit und ewiger Gerechtigkeit als eine führende und fügende dasteht (s. zum Schluß die Bemerkungen über den tragischen Gehalt der Dichtung).

Einzelnes. Zu Sz. 7. Eine Wiedererkennung eröffnet die Handlung (in dem Klosterbruder wird der Reitknecht wiedererkannt, von welchem R. einst N. übergeben worden war), und am Schluß wird die große, die ganze Dichtung abschließende Wiedererkennung vorbereitet durch das Zeichen, das sie herbeiführen soll (das Büchlein Assads, wie oben in Sz. 3 sein Bildnis). — „Ich verlange des Tages wohl hundertmal auf Tabor. Denn der Patriarch braucht mich zu allerlei, wovor ich großen Ekel habe." Hauptzeugnis für den weltflüchtigen Sinn des Klosterbruders und für seine schlichte Frömmigkeit, die alles unlautere Tun verabscheut. Nur dieser „frommen Einfalt" erzählte N. nachher seine Tat. — „Die Sünde wider den heiligen Geist, die aller Sünden größte Sünd' uns gilt, nur daß wir, Gott sei Dank, so recht nicht wissen, worin sie eigentlich besteht." Schriftstellen über diese Sünde: Matth. 12, 31; Mark. 3, 29; Luk. 12, 10. Die Bedeutung und furchtbare Schwere dieser Sünde ist für jeden sehr verständlich, für den der heilige Geist überhaupt noch eine Realität ist. Wer das Wesen und die heilige Macht desselben als eine die Gnadengewißheit vermittelnde und deshalb beseligende, reale, lebendige Gottesbezeugung an sich selbst verspürt hat in der Erfahrung seines religiösen Innenlebens, der versteht, welche wohlbewußte diabolische Verworfenheit darin liegt, diese Kraft trotz dieser Erfahrung zu lästern. Ein solcher vollzieht mit Bewußtsein den Selbstmord an seinem geistlichen Leben, die eigene religiöse und sittliche Selbstvernichtung. Weiteren Aufschluß geben die Schriftstellen: Ebr. 6, 4 ff.; 10, 26; 1. Joh. 5, 16. Wenn Lessing an dieser Stelle über diese Sünde witzelt, so kommt das auf Rechnung der rationalistischen Richtung seiner Zeit. Dabei gerät er aber in Widersprüche mit sich selbst, wenn er in derselben Dichtung, welche die Verherrlichung der sittlich guten Tat zum Ziele hat, dasjenige herabsetzt, was das gläubige Bewußtsein des Christen als Hauptkraft seines besseren Wollens und Tuns weiß; wenn er ferner dem Klosterbruder, dem Vertreter frommer Einfalt, diesen rationalistischen Spott in den Mund legt; wenn er endlich dem Spott über eine Sünde, deren Wesen „Haß wider das erkannte Göttliche"[1]), „das Phänomen der vollendeten Unbußfertigkeit"[2]) ist, unmittelbar vor der Höhe der ganzen ethischen Ausführungen des dramatischen Lehrgedichtes Ausdruck gibt, die doch in die Forderung ausläuft, den Gotteshaß zu überwinden und das widerstrebende Herz in die Gottergebenheit hinein zu zwingen.

„Wolf von Filneck, dem ich so viel, so viel zu danken habe! Der mehr denn einmal mich dem Schwert entrissen!" Auch in die Vorgeschichte reicht die große Kette von ineinander wirkenden sittlich guten Taten hinein, welche das Drama dem Hauptthema II gemäß uns vorführt. — „Wenn an das Gute, das ich zu tun vermeine, gar zu nahe was gar zu Schlimmes grenzt (d. h. wenn Recht und Schuld unlöslich sich ver=

1) Jul. Müller, die christliche Lehre von der Sünde, Bd. II, S. 568 ff.
2) J. P. Lange, positive Dogmatik, S. 455.

schlingen): so tue ich lieber das Gute nicht." Das ist der Standpunkt der klugen Vorsicht, die dann freilich auch nicht Gefahr läuft, in Irrungen zu geraten, wie N. durch seine uns gleichwohl so viel sympathischere Handlungsweise. So liegt schon in diesen Worten für uns indirekt weniger eine Verurteilung der Handlungsweise N.s, als eine Rechtfertigung, die der Kl.-Br. auch direkt noch hinzufügt. Aber er möchte die Erziehung R.s durch N. nicht als eine konfessionslose angesehen wissen, sondern als eine jüdische und als eine Vorstufe für ihren späteren Übertritt zum Christentum.

Die Tat selbst, eine Höhe der Dichtung, wie vorher die Parallele in III, 7, s. oben S. 163. Die Kunst der epischen Erzählung: 1. Die Vorbereitung. Der denkbar grausigste Tod aller Angehörigen N.s durch den Fanatismus der Christen. — 2. Erste Wirkung auf N.: Gottes- und Menschenhaß, unversöhnlichster Haß vor allem gegen die ganze Christenheit (jüdischer Fanatismus). 3. Besinnung.

Doch nun kam die Vernunft allmählich wieder,
Sie sprach mit sanfter Stimm': und doch ist Gott!
Doch war auch Gottes Ratschluß das! Wohlan!
Komm! übe, was du längst begriffen hast,
Was sicherlich zu üben schwerer nicht,
Als zu begreifen ist, wenn du nur willst.
Steh auf!" — Ich stand und rief zu Gott: ich will!
Willst du nur, daß ich will!

4. Die Tat selbst als Frucht eines gewaltigen inneren Kampfes (s. oben: „was sich der gottergebene Mensch für Taten abgewinnen kann"), höchster Gottergebenheit und der Heiligung des eigenen Willens durch völlige Einordnung in denjenigen Gottes, der sich ihm durch die Erscheinung des Reitknechtes mit dem verwaisten Kinde offenbart.[1]) Sittliche Bewährung also in dem Sinne der Forderungen der Parabel, s. oben S. 172. Der Fanatismus ist ausgelöscht und (christliche) Feindesliebe tritt an seine Stelle.

Ihr seid ein Christ! — Bei Gott, Ihr seid ein Christ!
Ein besserer Christ war nie!

---

1) „Es ist die Szene nicht bloß in diesem, sondern in allen Dramen Lessings, in die er die ergreifendste Innigkeit der Empfindung gelegt hat — eine Innigkeit, wie sie nur ein eigenes, die ganze Persönlichkeit bis in ihre Wurzeln erschütterndes Erlebnis der Schöpfung eines Dichters leihen kann. Hier eröffnet sich dem Schüler ein Einblick in die Lebensrätsel und Seelenkämpfe, in denen das Verhältnis des Menschen zu seinem Gott auf seinen tiefsten Gehalt hin durchgeprobt wird. Und aus diesem Einblick gewinnt er einen der stärksten und nachhaltigsten religiösen Eindrücke, die ihm überhaupt eine moderne Dichtung gewähren kann. Wer, der sich in die Stimmung dieser Szene versenkt, würde nicht ergriffen, wenn er bei einem Manne, der ihn sonst vor allem durch die kritische Schärfe und unbarmherzige Klarheit seines Denkens zur Bewunderung hinriß,

So kann der Kl.-Br. sagen, weil das Gebot der Feindesliebe erst ein Gebot des Christentumes ist. „Diesen Triumph der Humanität, der Gottes- und Menschenliebe hat erst der in die Welt gebracht, der am Kreuze sterbend für seine Mörder beten konnte und der mit der Kraft seines aus Liebe zu Feinden vergossenen Blutes den Seinen das neue Gebot in die Herzen schrieb: liebet euere Feinde, segnet, die euch fluchen, tuet wohl denen, die euch beleidigen und verfolgen." (Beyschlag a. a. O. S. 20.) Die wahre Anschauung des Judentumes verrät der Schluß von Psalm 137. Er beginnt mit der Klage über den Fall von Jerusalem und schließt mit dem Rachegebet: „Du verstörete Tochter Babel, wohl dem, der dir vergilt, wie du uns getan hast! Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt und zerschmettert sie an dem Stein!" — „Was mich Euch zum Christen macht, das macht Euch mir zum Juden!" Ein weiteres Zeugnis für den eine allgemeine Humanitätsreligion vertretenden Standpunkt N.s. — „Ich gehorche!" darüber s. oben S. 178; es ist eine Höhe der ganzen Szene, sowie des ganzen Dramas; vgl. in Sophokles' Antigone das Wort des Kreon: πείσομαι δ' ἐγώ.

„Sie, die jedes Hauses, jedes Glaubens Zierde zu sein erschaffen und erzogen ward." Nach N.s Auffassung; im übrigen würde sie eines Hauses Zierde nur dann sein, wenn dieses selbst den Glauben der Väter mit dem Indifferentismus oder der Vernunftreligion vertauscht hätte, abgesehen davon, daß R.s religiöse Weltanschauung einen Widerspruch in sich trug und ihr Standpunkt ein idealweiblicher nicht genannt werden konnte, s. oben S. 166. — N. ist bereit, das Brevier Assads, in das er seine und seiner Gattin Angehörige selbst eingetragen hat, mit Gold aufzuwiegen, auch wenn er sich sagen muß, daß es zum Verluste der über alles geliebten Pflegetochter führen kann. Noch schwankt er zwischen Furcht und Hoffnung, und selbst den Gedanken, einen solchen Eidam sich zu gewinnen, mag er nicht aufgeben; aber seine Gedanken werden sich als kurzsichtig erweisen, und was geschieht, wird das Werk höherer Fügungen sein.

Geographisches. Quarantana, der Ort der Versuchungen und des vierzigtägigen Fastens des Heilandes Matth. 4, 2; er lag zwischen Jericho und Jerusalem; seine Höhen waren der Wohnort vieler Einsiedler.

---

hier eine Kraft und Tiefe des religiösen Gefühles sich entfalten sieht, die unmittelbar an Mystik grenzt? Mag auch der jugendliche Leser die ganze Schwere der Lebenskämpfe, in denen eine solche Lebensstimmung reifte, noch nicht ermessen können — wenn man ihm die wortkargen und doch so inhaltsreichen Briefe vorliest, die Lessing zu Beginn des Jahres, in dem der Nathan vollendet wurde, von dem Sterbebette seiner Frau aus an die Freunde schrieb, dann wird auch er ahnen, was der Dichter erduldet und überwunden haben muß. Und auch ihn wird ein Hauch der Lebensweise berühren, der aus der völligen Hingabe des eigenen Willens an den göttlichen und der Durchdringung und Verklärung des ganzen irdischen Wirkens mit selbstloser Liebe hervorgeht." (J. Kettner in der Monatsschrift für höhere Schulen, II. Jahrg. 1903, S. 21 f.)

Darun, eine Burg und ein Flecken in der Nähe von Gaza. Gath (Geth), Stadt der Philister, nordwestlich von Jerusalem.

Sz. 8. Glückliche Begründung der Notwendigkeit, Recha selbst das Geheimnis ihrer Herkunft und Erziehung zu entdecken, damit sie nicht etwa durch S. und Sittah einem Muselmann zur Gattin bestimmt werde. Anscheinend ein Mittel zur Lösung der Wirren wird es in Wahrheit zunächst nur neue Verwickelungen schaffen.

Hauptergebnisse von Aufz. III und IV in bezug auf die religiöse Charakteristik: Charakteristik der Vernunftreligion (N. in III, 1). Gegenüberstellung des (kirchlichen) Fanatismus (der Patriarch) und der frommen Einfalt (der Kl.-Br.) auf dem Boden des Christentumes, der Freigeisterei und Intoleranz in einer Person (der T.), des zu christlicher Feindesliebe siegreich überwundenen Fanatismus in einem konfessionslosen Juden. Innere Geistesverwandtschaft des Kl.-Br. und des Juden bei konfessionellem Unterschiede, den wenigstens der Klosterbruder festhält. Zusammenstellung von Lehre (Parabel) und Bewährung derselben durch die Tat (die Tat N.s in IV, 7); Gegenüberstellung von einem Tun edelster Art außerhalb des Bodens eines Bekenntnisses (N.) und einem anderen Tun unlauterster Art, das angeblich durch das Bekenntnis, ja durch die Kirchlichkeit gedeckt ist. Unlösliche Verschlingung von edelstem Tun und Irren, von Recht und leiser Schuld. — Fortführung der Hauptthemata I (die Vorgeschichte Assads, seine Wiedererkennung in den Zügen des T., sein Bildnis und sein Brevier) und II (Höhe IV, 7) sowie der Nebenthemata 1 (indirekt durch die Charakteristik des Patriarchen), 2 (Höhe: die Parabel), 3 (die Freundschaft N.s und S.s und anfangs auch N.s und des T.). — Verwickelung der äußeren Handlung zu tragischem Ernst. Krise der inneren Handlung in den inneren Kämpfen des T., während diese in dem Verhältnis N.s zu S. zur Ruhe gekommen ist. — Abirrungen von dem rechten Wege (s. oben S. 161): S. in III, 4, wenn er sich zu der „Lektion" Sittahs hergibt; Daja, wenn sie, um R. zu retten, eine Ehe derselben mit dem T. stiften will, dem doch das Gelübde Ehelosigkeit gebietet (III, 10, IV, 6); der T. in seiner Verbindung mit dem Patriarchen (IV, 2) und wenn er N.s Verfahren dem S. gegenüber verdächtigt; N. selbst in der Vorgeschichte (IV, 7).

V. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Drei Szenengruppen: I. Sz. 1 und 2, II. Sz. 3—5, III. Sz. 6—8.

Szenengruppe I.

Saladin und die Mamelucken. Umschlag in der äußeren Lage S.s. Die Ankunft der Karawane aus Ägypten, S. aus seiner Geldverlegenheit befreit (Anknüpfung an II, 2 Anfang). Zweck dieser Szenen: a) S.s Handlungsweise, wenn er das so edel angebotene Vermögen N.s annahm,

nachträglich von dem Schein zu befreien, als hätte er allzu leicht ein so großes Opfer sich gefallen lassen; er konnte in der Tat schon damals hoffen, bald wieder zahlungsfähig zu werden. b) Wenn S. in diesem Aufzug Richter werden soll zwischen N. und dem T. über eine angeblich unlautere Handlung des ersteren, so mußte er diesem frei gegenüberstehen und nicht mehr in der Abhängigkeit eines Schuldners, vgl. dazu Sz. 8 Anfang. c) Neue Beispiele sittlich guter Taten (Hauptthema 1): der Befehl S.s, der Gelder größeren Teil sofort seinem Vater auf Libanon zu bringen; seine Mahnung, vor allem doch dem gestürzten Mamelucken Hilfe zu leisten; aber auch die Gutherzigkeit des einen Mamelucken, wenn er die Hälfte seines Bringerlohnes dem gestürzten Kameraden überläßt („sieh, welch ein guter, edler Kerl auch das! Wer kann sich solcher Mamelucken rühmen? Und wär' mir denn zu denken nicht erlaubt, daß sie mein Beispiel bilden helfen?"); endlich die Handlungsweise des anderen, der es S. „an Edelmut zuvortun" will und den Lohn ausschlägt, der ihm nicht willig genug geboten zu sein schien. (Wetteifer guter Taten im kleinen Bilde.) — „Was kommt mir denn auch ein, so kurz vor seinem Abtritt (d. h. Abscheiden) auf einmal ganz ein anderer sein zu wollen? Will Saladin als S. nicht sterben?" S. starb am 5. März 1192, also bald nach dem mit König Richard am 1. September 1191 abgeschlossenen Waffenstillstand, s. oben S. 148. Der Dichter läßt Saladin also eine Todesahnung aussprechen.

Szenengruppe II.

Die Sühne der durch den T. an N. begangenen Schuld. Die Vollendung seiner inneren Entwickelung und Läuterung (?) zu äußerster Toleranz, zur reinen Humanität und Konfessionslosigkeit, die hier zusammenfällt mit höchster Freigeisterei und vollem Indifferentismus (= Charakterlosigkeit). Dabei ist Sz. 3 die Vorbereitung auf Sz. 5. — Sz. 4 gibt N. die Gewißheit von dem gegen ihn unternommenen feindseligen Schritt des T. in demselben Augenblick, wo eine höhere Fügung den Knoten gelöst hat. Das der entlasteten Seele N.s entströmende Dankgebet.

Einzelnes zu Sz. 4. Das Buch „ist ja der Tochter ganzes väterliches Erbe". Wir sollen daran erinnert werden, in wie hilfloser Lage N. die Recha fand und wieviel er für sie getan. Gegensatz zu der Verdächtigung eben dieser Tat. — „Ein junger, edler, offener Mann, mein Freund!" Der Adel der Gesinnung (die γενναιότης N.s) kommt der Sühne des T. auf halbem Wege entgegen. — Das Dankgebet selbst. „Wie sich der Knoten, der so oft mir bange machte, nun von sich selber löset! — Gott, wie leicht mir wird usw." N. hatte also ein Gefühl leiser Schuld; aber er hat sie Gott gegenüber gesühnt (IV, 7: „ich gehorche!"), der sie von Anfang an anders beurteilt haben wird, als die Menschen, nämlich nicht nach dem Schein, sondern nach den inneren Beweggründen. Diese waren — seiner Auffassung nach — edelster Art: der Wunsch, Recha zu dem reinen Menschentum zu erziehen, zu dem er

sich selbst nach harten inneren Kämpfen emporgerungen hatte. Nun hat Gott selbst es gefügt, daß der Weg nicht ein Irrweg wurde. Denn wenn sich nun ergeben hat, daß N. den Bekennern aller Konfessionen angehört, durch Geburt den Christen, durch Erziehung den Juden, durch nächste Blutsverwandtschaft den Mohammedanern, so hat sich damit zugleich ergeben, daß jene Taten N.s nicht sowohl seine Taten gewesen sind, als Taten Gottes selbst. Nachdrückliche Hinweisung auf das Wirken eines über allem menschlichen Tun und Irren stehenden göttlichen Willens. (Wir suchen den Dichter zunächst zu verstehen, ohne uns seine Auffassung vollständig anzueignen: das Weitere zur Würdigung dieses Punktes s. unten S. 194.)

Zu Sz. 3 und 5. Allgemeines. Die Entwickelung der inneren Umwandlung und Läuterung des T. Sie ist a) Sühne. Er wird unsicher und an sich selbst irre. „Wer kennt sich selber recht!" Er wird N. gerecht und beginnt sein Verhalten sowohl ihm als Recha gegenüber anders zu beurteilen; er klagt sich selbst an zunächst im Monolog, dann offen auch vor N. und in immer stärkeren Ausdrücken („ich Querkopf!" „ich Gauch!" „ich junger Laffe!"); er bekennt seine Schuld mit allem Freimut und Rückhalt („ich bin nicht der Mensch, der irgend etwas abzuleugnen imstande wäre". „Was sollt' ich eines Fehls mich schämen?" ...„Ich tat nicht recht" . . .) und bittet N. um Verzeihung („verzeiht mir, Nathan"); er beschwört N. schließlich, nicht etwa nachträglich Recha zu einer Christin machen und sein Bild dadurch „verhunzen" zu wollen. — Seine Läuterung ist ferner b) Genesung von allen Vorurteilen und jeder Intoleranz, volles Bekenntnis zum religiösen Kosmopolitismus, zugleich Selbsterkenntnis auch in diesem Punkte („Sollte wirklich wohl in mir der Christ noch tiefer nisten, als in ihm der Jude?"). Wer allein der Recha den höheren Wert gab und sie zu dem Ideal einer Jungfrau machte, war nach seiner jetzigen Meinung nicht der christliche Vater, sondern N., der Jude. Er wünscht sie nun zum Weibe, „mag sie Christin sein oder Jüdin, oder keines! gleichviel! gleichviel!" er hat Sorge, sie werde unter „dem Unkraut" des Christentumes ihre ihn so bezaubernde Natürlichkeit verlieren; er erwartet schließlich, daß „diese Mädchenseele selbst auch Manns genug sein werde, den einzigen Entschluß zu fassen, der ihrer würdig sei", nämlich den, weder nach dem jüdischen Vater noch nach dem christlichen Bruder hinfort zu fragen, sondern dem Geliebten zu folgen, wenn sie darüber eines Muselmannes Frau auch werden müßte. „Damit ist der letzte Rest des Fanatismus überwunden und ausgebrannt" (Düntzer a. a. O. S. 249), aber auch — des Charakters. Ein Templer, der das Christentum einem Juden gegenüber herabsetzt („wird den lautern Weizen, den ihr gesät, das Unkraut endlich nicht ersticken?") und der die Möglichkeit setzt, daß er ebensogut auch ein Muselmann werden könne, ist kein Charakter mehr. Die Freigeisterei hat ihr Ziel erreicht: die Charakterlosigkeit. — Hat Lessing das zu zeigen beabsichtigt? Wollte er deutlich machen, wohin die völlige Verleugnung des Glaubens der Väter folge-

richtig führt? Oder sollte hier wirklich im Zusammenhang mit der allgemeinen Tendenz des Dramas die langsam reifende Entwickelung eines religiösen Liberalismus als etwas Ideales vorgeführt werden? Widersprüche, wie diejenigen in der Charakterzeichnung R.s, die sich aus dem Wesen der Tendenzdichtung ergeben und erklären.

Zusammenhang mit der Entwickelung der äußeren Handlung. „Die Schurkerei des Patriarchen hat den T. des nächsten Weges wieder zu sich selbst gebracht", ganz wie sie Anlaß wurde zu einer inneren Sühne für Nathan IV, 7. Verkehrung böser Anschläge in heilsame Wirkung. Er will R. zum zweitenmal retten, so daß sie auch dem Pflegevater erhalten bleibt. — Die große Wiedererkennung ist vor dem Geiste N.s bereits vollzogen; er bereitet jetzt in schalkhaften Anspielungen darauf vor (die Anspielung auf den Bruder R.s = d. T.); dazu kommen die Anspielungen, welche der T. in unbewußter Ironie selbst macht.

Besonderes. „Wenn ich sie mir lediglich als Christendirne denke, sie sonder alles das mir denke, was allein ihr so ein Jude geben konnte." — Eine bedenkliche Äußerung, wenn man betont: „allein ihr so ein Jude geben konnte"; richtig, wenn man betont: „allein ihr so ein Jude, d. h. ein Jude, der das Judentum so völlig abgestreift und das christliche aus dem Christentum geborene Wesen so ganz angenommen hat. — „Warum ich's aber ihr noch nicht entdeckt? Darüber brauch' ich nur bei ihr mich zu entschuldigen." Hinweisung auf die letzte noch zu erledigende Frage betreffend das Urteil R.s selbst über die Handlungsweise N.s. — „Wird den lauteren Weizen, den ihr gesät, das Unkraut endlich nicht ersticken?" . . . „Welch einen Engel hattet Ihr gebildet, den Euch nun andere so verhunzen werden!" vgl. die Schilderung R.s im Monolog des T. Sz. 3. Das Bild, welches III, 1 von R. entworfen wurde, war kein Ideal natürlicher Weiblichkeit, vgl. oben S. 166 und 181, sondern trug recht unweibliche Züge.

Szenengruppe III.

Sz. 6—8. Ausgang. Die Lösung mit einer allgemeinen Wiedererkennung und ihrer Folge, der Herstellung einer Familieneinheit unter den Bekennern aller drei Religionsbekenntnisse.

Sz. 6 und 7. R. gastlich aufgenommen in den Kreis S.s und durch die Enthüllung Dajas (Anknüpfung an IV, 8 Schluß) der Gemeinde der Christen zugeschrieben, entscheidet sich für Nathan, dem als Tochter weiter angehören zu dürfen sie flehentlich bittet. Höchste Anerkennung seiner Handlungsweise durch das Urteil seiner Pflegetochter selbst. Höhe in den Schlußworten von Sz. 6: „Ich sei aus christlichem Geblüte usw." Sz. 8 die schließliche Lösung der Verwickelung.

Einzelnes zu Sz. 6. Die Natürlichkeit R.s („sie ist so schlecht und recht, so unverkünstelt, so ganz sich selbst nur ähnlich", d. h. „eine Natur"; sie hält nichts von „kalter Buchgelehrsamkeit" und von der „kalten, ruhigen Vernunft") steht in keinem rechten Einklang mit der

in III, 1 gegebenen, aus der Tendenz der Dichtung erklärlichen Charakteristik.[1]) Widerspruch wie oben in der Zeichnung des T. s. zu Sz. 5. — „Die gute, böse Daja." . . . „die mich eine Mutter so wenig missen lassen!" Wesentlicher Beitrag zur Charakteristik D.s, die auch idealer Seiten nicht bar ist, s. oben S. 160. — „Die in meiner Kindheit mich gepflegt." Anachronismus und Widerspruch zu der Angabe in I, 6, daß sie mit Kaiser Friedrichs Heer nach Palästina gekommen sei, also i. J. 1190, d. h. zwei Jahre vor der hier geschilderten Handlung. — Sie ist „eine von den Schwärmerinnen, die den allgemeinen, einzig wahren Weg nach Gott zu wissen wähnen". Ironisch und mehr altklug, als naiv und mädchenhaft bemerkt; auch war ein Ring der echte.

Zu Sz. 8. Der Eingang knüpft an Sz. 1 an. S. steht nunmehr N. völlig frei gegenüber; s. die Bemerkung oben zu Sz. 1. — Neue Vereinigung von (Pflege-)Vater und Tochter vor der Enthüllung, die anscheinend bestimmt ist, eine dauernde Trennung beider herbeizuführen. Vorher anscheinend neue Verwickelungen dadurch, daß R. durch S. veranlaßt wird, sich dem T. anzutragen (es wird natürlichster Anlaß für N., die große Wiedererkennung herbeizuführen), und daß der T. an N. von neuem irre und gegen ihn von neuem eingenommen wird (Rückfall in seine frühere Leidenschaftlichkeit; s. oben IV, 4). — Letzter Einblick in die Vorgeschichte Assads, der sich als Muselmann von Geburt und Christ durch Bekehrung, als Bruder Saladins, als Gatte einer Christin und Freund eines Juden erweist. — Die Reihe der Wiedererkennungen: 1. der T. und R. als Geschwister. Doppelperipetie in dem Verhalten des T. zu R. von leidenschaftlicher (bräutlicher) Liebe zur Entfremdung, von der Entfremdung zur brüderlichen Zuneigung. 2. die Geschwister R. und der T. als Bruderkinder S.s und Sittahs.

Ergebnis: die Genesung des T. von allen Vorurteilen, die Vollendung und Höhe seiner Freigeisterei, und Läuterung zum reinsten religiösen Kosmopolitismus. (!) So ist auch er reif, in den Kreis der übrigen vorher schon gereiften Genossen (S., B., Al H.) dieser Gemeinde einzutreten. Mit diesem Ergebnis der inneren Handlung verbindet sich das der äußeren: das Sichwiederfinden der Glieder einer Familie, die aus Muselmännern und Christen sich zusammensetzt, und deren Haupt N., der Jude, ist, oder von neuem wird (auf flehentliche Bitte des T., die Schwester nicht zu verstoßen, ihn selbst aber als Sohn anzunehmen), eine Familieneinheit, in welcher Geschwisterliebe (S. und Sittah, R. und T.; im Hintergrunde auch das Verhältnis Assads zu seiner Schwester Lilla, vgl. IV, 3), allgemeine Verwandtenliebe (Verhältnis S.s und

---

1) Baumgart, Handbuch der Poetik S. 405 spricht von der „entzückenden Gesundheit, Klarheit und Richtigkeit des Empfindens, zu dem Nathan seine Recha erzogen habe: ein Bild von der höchsten Schönheit und wieder mit strengem Richtmaß nach dem Ziele der Idee des Dramas gestellt". Wir meinen, daß eben diese akademische Behandlung nach dem Richtmaß der Tendenz die Figur der Recha zu einer wenig natürlichen und wenig harmonischen gemacht hat.

Sittahs zu N. und d. T.), Freundesliebe (S. und N.) und allgemeine Menschenliebe auf dem Grunde des Humanitätsideales und religiösen Kosmopolitismus sich zusammenfinden.

III. Rückblick

(zur Feststellung des Gewinnes der Betrachtung).

A. Rückblick auf die Themata. Bestätigung der oben S. 155 gegebenen vorläufigen Aufstellung. Zu dem Hauptthema I vgl. nunmehr die Ergänzung in der Schlußbemerkung zu V, 8. Das Hauptthema II hat seine Durchführung gefunden mit der Darstellung eines Wettkampfes sittlicher Art in einer Reihe sittlich guter Taten, die von den nebenhergehenden unlauteren Handlungen sich abheben, in rechter Mannigfaltigkeit sich abstufen, und deren Zusammenstellung von selbst auch zu dem Bilde eines sittlichen Wettkampfes wird. Einen solchen forderte die Parabel. Die Art, wie diese Forderung von den einzelnen handelnden Personen im Laufe des Dramas erfüllt wird, führt zu einer Ergänzung der S. 154 gegebenen Übersicht; es würde noch folgende Stufenfolge angenommen werden können: der Patriarch ist nur Vertreter der unsittlichen Tat, Al Hafi nur Vertreter der Tatenlosigkeit; der Klosterbruder begnügt sich, dem bösen Tun anderer zu widerstreben; Sittah übt sich in edler Tat (s. zu II, 2), aber verschmäht doch auch nicht die Wege unedler List (II, 2 und III, 4); Daja übt das Wohltun in ihrer mütterlichen Fürsorge für R. (V, 6) und vermeint es auch zu üben in ihrem Eifer, Verfehlungen anderer wieder gut zu machen; der Tempelherr ist edler Tat fähig (die Rettung R.s), aber auch unedler; er überwindet durch angeborenen sittlichen Adel die Versuchung und läutert sein Wesen in innerem Kampfe allmählich und langsam zum Abscheu vor unedler Tat; Saladin ist der erste, der sich durch edle Tat bewährt und die (leichte) Versuchung unedel zu handeln (III, 4) nicht Herr über sich werden läßt, sondern, sich über dieselbe sofort erhebend, den Wettkampf sittlicher Hoheit mit N. aufnimmt; Nathan endlich ist ein Bild vollendeter sittlicher Bewährung nicht nur insofern, als er zeigt, was man sich selbst im sittlichen Kampfe mit der Leidenschaft abgewinnen kann (Feindeshaß zu verwandeln in Feindesliebe), sondern auch insofern, als er anderen gegenüber unausgesetzt bemüht ist, es ihnen zuvorzutun im Wetteifer der Sanftmut, der herzlichen Verträglichkeit, des Wohltuns, der innigsten Ergebenheit in Gott. Denn er bleibt bei allem eingedenk, daß das Verhältnis zu Gott die Wurzel des sittlichen Handelns ist, und daß unsere Taten schließlich seine Taten sind. Die guten Taten selbst wiederum stellen einen Kreis ineinander greifenden und aufeinander wirkenden Wohltuns dar (von den Wohltaten an, die Assad einst N. erwies, bis zu dem Gesamtergebnis am Ende des Dramas), über dem schließlich doch wiederum die planvoll fügende Weisheit einer göttlichen Vorsehung steht.

Das Nebenthema 1 wird deutlich ausgesprochen von Sittah II, 1 („um den Namen, um den Namen ist ihnen nur zu tun"); es wird behandelt in der dem Patriarchen zugewiesenen Rolle. Das Nebenthema 2 (Duldung) zieht sich durch die ganze Dichtung hin, sei es, daß die Intoleranz an den Pranger gestellt, sei es, daß die Toleranz durch Wort und Beispiel gepredigt wird. Das Nebenthema 3 (Freundschaft) kehrt nicht nur in der oben S. 156 angedeuteten Weise immer von neuem wieder; es reicht sogar schon in die Vorgeschichte hinein (die Freundschaft Assads und N.s), und der am Ende des Dramas geschlossene Bund ist auch ein Freundschaftsbund.

Sind nun die ebendort S. 156 sonst noch genannten scheinbar vorhandenen Nebenthemata in Wahrheit vom Dichter behandelt? Wollte er a) die Gleichwertigkeit der Konfessionen aussprechen, das Christentum also herabsetzen? Mehr als eine Stelle, so oben S. 160, 161, 163, 166, 167, 175, deutet auf die Absicht des Dichters im besonderen hin. Dazu kommt die allgemeine Haltung des ganzen Dramas, die ungleiche offenbar zuungunsten der christlichen Konfession getroffene Verteilung von Licht und Schatten. Das Zerrbild ist ein christlicher Patriarch, die geistige Beschränktheit überall auf seiten des Christentumes, selbst in dem würdigsten Träger der christlichen Konfession, dem Klosterbruder, während die idealen Typen dem Islam und dem Judentum angehören.[1]) Nun hat man zwar gesagt (K. Fischer a. a. O. S. 168), daß Lessing den idealsten Träger der ganzen Handlung, den Helden sittlicher Bewährung und Tat zu einem Juden gemacht habe, nicht weil das Judentum die Religion der Duldung, sondern weil es das Gegenteil sei, weil in dieser stolzesten, unterdrücktesten und deshalb unduldsamsten aller Religionen die Duldung von Hause aus den schwersten Kampf zu bestehen habe, der Sieg der Selbstverleugnung hier also der größte sei; — aber dagegen ist mit Recht eingewendet worden, daß nichts sonst in N. an diesen Juden erinnere[2]), daß Lessing hier „einen Juden mit einem Kranze geschmückt habe, den er nur im Garten des Christentumes zu pflücken vermochte, während er dem gegenüber die Unvergleichlichkeit und Unersetzlichkeit des Evangeliums lediglich zur Prätension einer fanatischen Betschwester (??) und eines niederträchtigen Pfaffen herabgesetzt habe"; „daß, während sich der Christ (d. T.) lediglich

---

1) Anders urteilt R. Lehmann a. a. O. S. 290: „Es ist unrichtig, wenn man behauptet hat, daß die christlichen Charaktere in dem Drama gegen die Bekenner der anderen Religionen unverhältnismäßig schlecht wegkämen. Das Christentum ist durch eine weitaus größere Anzahl von Charakteren als eine der beiden anderen Religionen vertreten, und diese Charaktere zeigen untereinander wieder die stärksten Abstufungen. Der pfäffische Fanatismus des Patriarchen und die Engherzigkeit Dajas werden durch des Klosterbruders fromme Einfalt aufgewogen." (?)

2) Auch die eine Stelle (in der Erzählung IV, 7: „ich hatte der Christenheit den unversöhnlichsten Haß zugeschworen"), welche fanatischen Haß atmet, ist sehr allgemein gehalten. Vgl. K. Fischer a. a. O. S. 165: „Man bringe doch diesen Nathan vor eine rechtgläubige Synagoge und lasse sich sagen, ob der ein Repräsentant des Judentumes ist"

im Bruche mit seiner Religion zur Humanität erhebe, die Nichtchristen auf der anderen Seite in ihren pietätvoll festgehaltenen Religionen geradeswegs zu Tugenden gelangt sein sollen, wie sie erweislich nur auf dem Boden des Christentumes wachsen" (Beyschlag a. a. O. S. 21 und 17).[1] — So hat es kommen können, daß nicht ohne Grund dem Drama von jeher auch diese Tendenz beigelegt worden ist: die Gleichwertigkeit der Konfessionen unter Herabsetzung des Christentumes zu lehren. Anderseits ist festzuhalten, daß in der Parabel ein Ring der echte ist, und daß der dort verlangte Beweis für die Echtheit, die sittliche Bewährung im Laufe der Geschichte, unstreitig am ersten von dem Christentum geführt ist; sodann, daß Lessing in sonstigen Äußerungen diesen Beweis anerkannt hat, s. die Zeugnisse am Schluß dieser Erläuterungen; daß er endlich überhaupt nicht sowohl die Vergleichung der drei großen Religionsbekenntnisse sich zur Aufgabe setzte, als die Begründung der sittlichen Forderung, den religiösen Glauben durch die Tat zu bewähren.

b) Ist das Drama eine Empfehlung der religiösen Gleichgültigkeit (des Indifferentismus)? Ja, wenn die religiöse Gleichgültigkeit verstanden wird als Gleichgültigkeit gegen das religiöse Bekenntnis; nein, wenn im allgemeinen die religiöse Indifferenz gepredigt werden soll. Im Gegenteil sind nicht nur der Hauptheld Nathan selbst (s. oben S. 159), Saladin (s. IV, 4: „wenn Gott was Gutes durch uns tut usw.... Gott weiß, wie die Dinge zusammen passen") und der Klosterbruder aufrichtig gläubige Menschen, sondern es liegt auch die Höhe der ganzen inneren Handlung, das ganze Ziel der Dichtung in der Mahnung, den Gottesglauben festzuhalten auch in der größten Anfechtung (IV, 7: „und doch ist Gott" usw.), sowie in dem Wunsche, die Gottergebenheit zum Kennzeichen wahrer Frömmigkeit zu machen und die weisheitsvollen Fügungen Gottes gegenüber der Befangenheit und dem Irren menschlichen Tuns in das hellste Licht zu stellen („des Menschen Taten, die so selten seine Taten sind, o Gott!" s. oben S. 178). Wenn endlich der Indifferentismus zur Freigeisterei führt, so wird mit dieser auch jener in der Dichtung verurteilt, einmal ausdrücklich im besonderen (IV, 4, s. oben S. 177),

1) „Ein Stein des Anstoßes ist da, und Sache des Lehrers ist es, die Schüler nicht etwa um diesen Stein herumzutäuschen, sondern ihnen denselben zu zeigen, ganz wie er auch sonst das Recht und die Pflicht hat, irrige Anschauungen, selbst wenn eine noch so große Autorität dahinter steht, vor denen, die ihm in dieser ihrer der Universität oder ernstem Berufsleben entgegenreifenden Zeit anvertraut sind, klarzulegen und zu beurteilen. Es ist eben historisch falsch, daß jene Religion der reinen Gottes- und Menschenliebe, die Lessing im Nathan mit allem Recht predigt und verherrlicht, vom jüdischen, christlichen und mohammedanischen Boden aus gleich gut zu erreichen ist: sie ist nur erreichbar vom christlichen Boden aus, ist erst erreichbar, seitdem das Christentum in die Welt gekommen ist." (O. Jäger, Lehrkunst und Lehrhandwerk, Wiesbaden 1897, S. 364.) — Vgl. auch das Wort E. Geibels:

„War es sich Lessing bewußt, als er Nathan uns malte, den Juden,
Daß er ihn nur aus dem Schatz christlicher Bildung erschuf?"

sodann durch die ganze Charakterentwickelung des T., die einer Fortentwickelung zu immer größerer Freigeisterei gleichkommt. Denn wenn auch nicht angenommen werden kann, daß Lessing selbst die Wirkung beabsichtigte, welche auf uns die schließliche Charakterlosigkeit des T. macht, so hat er doch den Charakter dieses indifferenten Freigeistes, den er mit dem Fanatiker einen Bund eingehen läßt (s. oben S. 175), jedenfalls nicht über Saladin und Nathan stellen wollen.

c) Der T. ist zur Charakterlosigkeit gelangt, weil er in langsamer Entwickelung zur Weltanschauung eines religiösen Kosmopolitismus und der sog. Humanitäts- und Vernunftreligion heranreifen sollte, zu welcher Nathan und Al Hafi längst herangereift waren, für die N. seine Pflegetochter R. erzogen und Saladin gewonnen hatte. Diese Lebensanschauung zu rechtfertigen, wenn auch nicht gerade zu verherrlichen (Nebenthema c, s. S. 156), das ist allerdings auch eine Aufgabe dieses dramatischen Lehrgedichtes (s. oben S. 150ff.). „Was Lessing im Nathan predigt, ist nicht sowohl die gegenseitige humane Duldung der drei Religionen, als vielmehr eine über denselben liegende einige und einigende neue Religion, eine Religion allgemeiner Gottesfurcht und Humanität, die er als das allein Wesentliche, als den alleinigen bleibenden Kern aller positiven Religionen betrachtet." (Beyschlag a. a. O. S. 14.)

Daß Lessing selbst sich diese Anschauung nicht im Sinne einer seichten Freigeisterei und unhistorischen Betrachtungsweise angeeignet hatte, wird sich aus den am Schluß dieser Erl. mitgeteilten positiven Zeugnissen ergeben. Hier ist nur auf das oben S. 151 Gesagte hinzuweisen, sowie auf die Verurteilung jenes religiösen Standpunktes, die sich daraus ergibt, daß derselbe bei Al Hafi zur Selbstverbannung aus der wirklichen Welt, bei Recha zur Unweiblichkeit, bei dem T. zur Charakterlosigkeit führt, während uns an dem für diese religiöse Anschauung neugewonnenen Saladin noch nichts von einer Bewährung derselben gezeigt wird, bei Nathan aber die höchste Bewährung (Verwandlung des Feindeshasses in Feindesliebe) nicht erst auf Rechnung eines religiösen Kosmopolitismus kommt, sondern auf die des Christentumes, in welchem die anderen Religionsbekenntnisse als niedere Formen aufgehoben und enthalten sind (s. oben S. 151).

Wenn somit gerade dasjenige, was die Dichtung vornehmlich erweisen will, aus dieser selbst heraus eine Verurteilung erfährt, so gehört das zu den inneren Widersprüchen des Dramas, welche bereits früher wiederholt hervorgehoben wurden und die der Rückblick auf die Durchführung der Themata noch einmal zu vergegenwärtigen hat, s. oben S. 165, 166, 167, 175, 177. Auf anderes hat K. Fischer a. a. O. S. 86 aufmerksam gemacht: daß der Engelglaube eigentlich unmöglich von Recha festgehalten werden konnte, nachdem diese selbst von dem T. eine so schroffe Zurückweisung erfahren hatte; daß N. sehr unpädagogisch und seiner Erziehungsabsicht entgegen handelte, wenn er Daja zur mütterlichen Erzieherin Rechas machte; daß der pfiffige Patriarch den ehrlichen

Kl.-Br. am wenigsten zu seinem Spion hätte machen dürfen u. a. m. — Diese Widersprüche erklären sich teils, wie die zuletztgenannten, daraus, daß nicht die Handlung an sich bestimmend war, sondern die dieselbe beherrschenden Ideen und Tendenzen, teils aus dem Wesen der den Widerspruch in sich tragenden Sache (einerseits Herabsetzung der universellsten und humansten Religion, des Christentumes, und anderseits Verherrlichung des religiösen Kosmopolitismus und der Humanitätsreligion; Lob auf die Freigeisterei und gleichzeitig die Forderung eines innigen persönlichen Verhältnisses zu dem lebendigen Gott).

Zur Ergänzung dieser Erörterungen ist ein Blick auf Lessings sonstige Stellung zur positiven Religion notwendig. Es wird sich darum handeln, dem Schüler durch Vorführung entschieden positiver Zeugnisse des großen Kritikers zu beweisen, wie irrig die vielfach verbreitete Vorstellung ist, als gehöre Lessing zu den nur skeptisch und negativ gerichteten Geistern oder gar zu den Verächtern des christlichen Glaubens. Wir benutzen für unsere Zusammenstellung die von Gelzer a. a. O. S. 331 ff. gegebene Auslese.

„Ich habe bis auf den Zeitpunkt, da ich mich mit der Ausgabe der Fragmente befaßt, nie das Geringste geschrieben oder öffentlich behauptet, was mich dem Verdachte aussetzen könnte, ein heimlicher Feind der christlichen Religion zu sein. Wohl aber habe ich mehr als eine Kleinigkeit geschrieben, in welchen ich nicht allein die christliche Religion überhaupt nach ihren Lehren und Lehrern in dem besten Lichte gezeigt, sondern auch die christlich-lutherische orthodoxe Religion insbesondere gegen Katholiken, Sozinianer und Neulinge (= Rationalisten) verteidigt habe ... Und ich wüßte auch sonst nichts in der Welt, was mich bewegen könnte, mich lieber mit seinen Handschriften (den Fragmenten des Ungenannten) als mit fünfzig anderen abzugeben, die mir weder so viel Verdruß, noch so viel Mühe machen würden, wenn es nicht das Verlangen wäre, sie sobald als möglich, sie noch bei meinen Lebzeiten widerlegt zu sehen." (Anti-Göze VII; Lachm. X, S. 204; vgl. oben S. 146.)

„Je bündiger mir der eine das Christentum beweisen wollte, desto zweifelhafter wurde ich. Je mutwilliger und triumphierender es mir der andere ganz zu Boden treten wollte, desto geneigter fühle ich mich, es wenigstens in meinem Herzen aufrechtzuerhalten."

„Ich habe es gesagt und sage es nochmals: auch an und für sich selbst sind die bisherigen Verteidigungen der christlichen Religion bei weitem nicht mit allen den Kenntnissen, mit aller der Wahrheitsliebe, mit allem dem Ernste geschrieben, den die Wichtigkeit und Würde des Gegenstandes erfordern." (Lachm. X, S. 134.)

„Ich habe gegen die christliche Religion nichts; ich bin vielmehr ihr Freund und werde ihr zeitlebens hold und zugetan bleiben. Sie entspricht der Absicht einer positiven Religion so gut wie irgend eine andere. Ich glaube sie und halte sie für wahr, so gut und so sehr man nur irgend etwas Historisches glauben und für wahr halten kann. Denn ich kann sie in ihren historischen Beweisen schlechterdings nicht widerlegen. Ich kann den Zeugnissen, die man für sie anführt, keine anderen entgegensetzen."

„Mit dieser Erklärung, sollte ich meinen, könnten doch wenigstens diejenigen Theologen zufrieden sein, die allen christlichen Glauben auf menschlichen Beifall

herabsetzen und von keiner übernatürlichen Einwirkung des heiligen Geistes wissen wollen. Zur Beruhigung der anderen aber, die eine solche Einwirkung noch annehmen, setze ich hinzu: daß ich diese ihre Meinung allerdings für die in dem christlichen Lehrbegriffe gegründetere und von Anfang des Christentumes hergebrachte Meinung halte, die durch ein bloßes philosophisches Räsonnement schwerlich zu widerlegen steht. Ich kann die Möglichkeit der unmittelbaren Einwirkung des heiligen Geistes nicht leugnen: und tue wissentlich gewiß nichts, was diese Möglichkeit zur Wirklichkeit zu gelangen hindern könnte." (Lachm. XI, 749.)

„Eine gewisse Gefangennehmung der Vernunft unter den Gehorsam des Glaubens beruht auf dem wesentlichen Begriff einer Offenbarung. Oder vielmehr die Vernunft gibt sich gefangen; ihre Ergebung ist nichts als das Bekenntnis ihrer Grenzen, sobald sie von der Wirklichkeit der Offenbarung versichert ist. Dies also, dies ist der Posten, in welchem man sich schlechterdings (gegen die Vernunftreligion) behaupten muß; und es verrät armselige Eitelkeit, wenn man sich durch hämische Spötter hinauslachen läßt." (Lachm. X, S. 15.)

„Ich bin von solchen schalen Köpfen (den Vertretern des gewöhnlichen Rationalismus) sehr überzeugt, daß, wenn man sie aufkommen läßt, sie mit der Zeit mehr tyrannisieren werden, als es die Orthodoxen jemals getan haben."

„Die geoffenbarte Religion schließt eine vernünftige Religion in sich, enthält alle Wahrheiten, welche jene lehrt, und unterstützt sie bloß mit einer anderen Art von Beweisen." (Lachm. X, S. 16.)

„Die Kanzeln, anstatt von der Gefangennehmung der Vernunft unter den Gehorsam des Glaubens zu ertönen, ertönen nun von nichts, als von dem innigen Bande zwischen Vernunft und Glauben. Glaube ist (nach der Meinung dieser Theologaster) durch Wunder und Zeichen bekräftigte Vernunft, und Vernunft räsonnierender Glaube geworden. Die ganze geoffenbarte Religion ist nichts, als eine erneuerte Sanktion der Religion der Vernunft. Geheimnisse gibt es entweder darin gar nicht; oder wenn es welche gibt, so ist es doch gleichviel, ob der Christ diesen oder jenen oder gar keinen Begriff damit verbindet. (Lachm. X, S. 18.)

„Auch ich bin nicht im Tempel, sondern nur am Tempel beschäftigt. Auch ich kehre nur die Stufen, bis auf welche den Staub des inneren Tempels die heiligen Priester sich zu kehren begnügen. Auch ich bin stolz auf die geringe Arbeit, denn ich weiß am besten, wem zu Ehren ich es tue . . . Ich halte es für keine unrühmliche Arbeit, von dem Sitze göttlicher Eingebungen wenigstens die Schwelle desselben zu fegen."

„Dem Evangelium St. Johannes haben wir es zu verdanken, wenn die christliche Religion aller Anfälle ungeachtet noch fortdauert und vermutlich so lange fortdauern wird, als es Menschen gibt, die eines Mittlers zwischen sich und der Gottheit zu bedürfen glauben, das ist: ewig."

Freilich lassen sich solchen Zeugnissen gegenüber auch nicht wenige Stellen anführen, die eine polemische und feindselige Stellung gegen den christlichen Glauben zu bezeugen scheinen, ganz wie im Nathan neben den entschieden positiven Zeugnissen auch zahlreiche andere negativer Art sich fanden. Die Erklärung zu diesem Rätsel liegt in der polemischen oder tendenziösen Haltung einzelner Äußerungen, wie jener ganzen Dichtung; — „ich muß meine Waffen", sagt er, „nach meinem Gegner richten, und

nicht alles, was ich γυμναστικῶς schreibe, würde ich auch δογματικῶς schreiben" (Lachm. XII, S. 502) —, sodann darin, daß er ein Suchender war. „Ich hungere nach Überzeugung so sehr, daß ich alles verschlinge, was einem Nahrungsmittel nur ähnlich sieht." „Das (die Inspiration der evangelischen Geschichtschreiber) ist der breite Graben, über den ich nicht kommen kann, so oft und ernstlich ich auch den Sprung versucht habe. Kann mir jemand hinüberhelfen, der tue es; ich bitte ihn, ich beschwöre ihn; er verdient einen Gotteslohn an mir" (Lachm. X, S. 38). — Die kritische Ader, urteilte Hamann mit Recht, sein Scharfsinn sei Lessings böser Dämon gewesen, und meinte damit „jenes zu große Übergewicht des kritischen, zersetzenden Verstandes, des verzehrenden Geisteshungers über die stille innige Sammlung der Seele, über die selige Ruhe des inneren Schauens, über die Glaubenskraft der Selbsthingebung an Gottes ewige Wahrheit und Liebe" (Gelzer a. a. O. S. 349). „Ich besorge", bekennt er einmal, „nicht erst seit gestern, daß, indem ich gewisse Vorurteile weggeworfen, ich ein wenig zu viel mit weggeworfen habe, was ich werde wieder holen müssen" (Lachm. XII, S. 281).

Eine gewisse Ausgleichung jener anscheinenden Widersprüche kann endlich in den Bekenntnissen gefunden werden, die er kurz vor seinem Tode (1780) in der Abhandlung „über die Erziehung des Menschengeschlechtes" niederlegte. Danach sind ihm die Religionen notwendige Erziehungs- und Entwickelungsstufen der Menschheit von einfachen elementaren zu immer höheren; in diesen ist die Stufe des Evangeliums und des Christentumes eine ungleich höhere, als die des A. T. und des Judentumes, gleicht also dem echten Ringe. Aber auch das Evangelium ist ihm nur Vorbereitung auf eine noch höhere Offenbarungsform eines noch zu erwartenden neuen ewigen Evangeliums in einem neuen Zeitalter, in welchem Gott die Erziehung des Menschengeschlechtes zur Vollendung bringen werde. Das ist keine Herabsetzung des Christentumes zugunsten anderer Konfessionen oder gar einer abstrakten Vernunftreligion, sondern eine einheitlichere und positivere Zusammenfassung der im Nathan enthaltenen, zum Teil sich widersprechenden Anschauungen, nur daß Lessing als Kind seiner Zeit erst in ferner Zukunft suchen zu müssen meint, was doch schon vorhanden ist, und daß er sich gegen das Verständnis des Wortes verschließt: „ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben", sowie des anderen: „es sind die Reiche der Welt unseres Herrn und seines Christus worden, und er wird regieren von Ewigkeit zu Ewigkeit" (Offenb. Joh. 11, 15).

B. Rückblick auf die bedeutsamsten der gewonnenen Anschauungen und Begriffe. Sie sind ethischer und religiöser Art und bereits oben S. 154, vgl. S. 149 ff., zusammengestellt worden.

C. Rückblick auf den etwaigen tragischen Gehalt des Dramas. Da die Dichtung eine Lehrdichtung ist und eigentliche Kämpfe uns nicht vorführt (s. oben S. 153), so ist ein tragischer Gehalt

nicht eigentlich zu erwarten. Denn auch da, wo die Vorbedingung zu einer dramatisch-tragischen Entwickelung gegeben zu sein scheint, hat doch die Tendenz und Lehrhaftigkeit der Dichtung dieselbe nicht aufkommen lassen. Die Handlungen, welche eine ernste Verwickelung in ihrem Schoße zu bergen schienen, die Anschläge des Patriarchen auf Saladin und die feindselige Absicht desselben gegen Nathan, haben keine ernsten Folgen; die verschiedenen Irrungen, die uns vorgeführt werden (s. oben S. 161), bleiben mit einer Ausnahme (Nathan) teils ohne Sühne (z. B. Sittah), oder doch ohne eine entsprechende (z. B. der Tempelherr, der noch hart vor dem Ende in seine Leidenschaftlichkeit zurückfallen will, s. oben S. 152). Indessen verleugnet sich der große Kunstrichter, der den Begriff des Tragischen in der Hamb. Dramaturgie so eingehend untersucht und als Dramatiker ihn so bedeutsam im Philotas und in der Emilia Galotti zu verwenden sich bemüht hatte, auch in diesem „dramatischen Gedicht" nicht. Er hat in einem Hauptpunkt den Nerv des Tragischen auch hier getroffen und ein in den früheren Dramen nur andeutungsweise berücksichtigtes, aber sehr wesentliches Element desselben hier so scharf herausgehoben und in das Licht gestellt, daß in dieser Beziehung das dramatische Gedicht nicht nur an die Grenzlinie eines vollendeten Dramas herangeht (s. oben S. 152), sondern sogar einen Fortschritt gegen die früheren bekundet und dadurch unser Verständnis für die Entwickelung des Begriffes des Tragischen nicht unerheblich fördert. Das eine betrifft die unlösliche Verschlingung von (leiser) Schuld und Recht, die wie in keinem anderen der früheren Dramen (s. oben S. 30, 55, 59, 62, 85, 133) hier an der der Vorgeschichte angehörigen Handlungsweise Nathans zur Anschauung gebracht ist. Diese Handlungsweise, die Erziehung Rechas, der getauften Christin, in konfessionsloser Vernunftreligion, hing eng zusammen mit einer der hochherzigsten und edelsten Taten, die ihm ein Anrecht auf das Kind zu geben schien. Sie selbst entspringt sodann dem idealsten Wollen, dem Wunsche N.s nämlich, R. das zu geben, was er selbst in hartem Kampfe sich errungen hatte und als die reifste Frucht seiner Lebenserfahrung betrachtete. Es war also nach seiner Auffassung ein „frommer Frevel" (*ὅσια πανουργεῖν*, s. Soph. Antig. 74); aber es blieb eine Schuld, die er selbst in bangen Augenblicken sehr wohl empfand, die er nicht aufgedeckt wünschte, und die er dann durch ein unverhältnismäßig schweres Leiden büßen und sühnen zu sollen schien, vgl. oben S. 177ff.

Das andere betrifft die Herausstellung des Begriffes der göttlichen Gerechtigkeit. Göttliche Fügungen stehen leitend und beherrschend über der gesamten Handlung, lassen die Guttaten so wunderbar als natürliche und doch sehr übernatürliche, von Gott gewirkte Wunder ineinander greifen; der Menschen Taten werden als Gottestaten vom Dichter aufgedeckt und von den handelnden Personen als solche auch erkannt; die Forderung der Gottergebenheit (in der Parabel), die praktische Übung in der Heiligung des Willens und

seiner willigen Unterordnung unter den höchsten göttlichen Willen, die Aufzeigung der Klarheit einer über allem menschlichen Wollen und Irren stehenden göttlichen Gerechtigkeit — das alles wird zu den Höhen der ganzen Dichtung und zu ihrem letzten Ziel (s. oben S. 173, 177, 178). Und wenn wir auch einzelnes in dieser Darlegung des Dichters befremdlich finden, die Art nämlich, wie er uns deutlich machen will, Gott selbst habe durch den schließlichen Ausgang die Handlungsweise N.s (die konfessionslose Erziehung Rechas) rechtfertigen wollen: so ist doch an sich das Heraustreten des göttlichen Waltens und die Offenbarung desselben als Gnade, die selbst das Irren des Menschen in Segen zu verwandeln weiß, ein erhabenes Schauspiel. Ja, es zeigt uns, und zwar zum erstenmal mit aller Bestimmtheit und mit allem Nachdruck dasjenige Gebiet, auf dem die höchste Erscheinungsform des Erhabenen überhaupt zu suchen ist. Dieser Punkt ist aber für das Verständnis des Wesens des Tragischen, dessen Sphäre eben die Erhabenheit des sittlichen Willens ist (s. oben S. 29ff. und 85), von allerhöchster Bedeutung. Er wurde in den früheren Dichtungen noch vermißt oder doch im Vergleich zu anderen wichtigen Punkten allzusehr zurückgestellt. Wenn er nun hier — selbst auf Kosten anderer Elemente des Tragischen — zu dem eigentlichen Höhepunkt und Ziel gemacht wird, so bezeichnet das nach einer Seite hin einen entschiedenen Fortschritt in der Ausgestaltung jenes Begriffes, und das oben S. 153 mitgeteilte Urteil Baumgarts scheint unter diesem Gesichtspunkt im allgemeinen gerechtfertigt. Hierin liegt dann aber auch der bedeutsame Zuwachs und Gewinn, der für eine Aufdeckung und Herausarbeitung des Begriffes des Tragischen aus der Betrachtung auch dieser Dichtung erwächst (vgl. die Einleitung S. 2).

D. Rückblick auf einige charakteristische Eigentümlichkeiten der Form. Auf den lockeren Aufbau der Handlung ist bereits oben mehr als einmal hingewiesen worden. Derselbe zeigt sich besonders darin, daß die äußere und die innere, durch die Tendenz bestimmte Handlung in einem sehr losen Verhältnis stehen. Al Hafis Auftreten ist nur für die innere Handlung bedeutsam, für die äußere so bedeutungslos (s. S. 164ff.), daß Lessing selbst an ein Nachspiel dachte, „der Derwisch", in welchem auf eine neue Weise die Episode von diesem zu Ende geführt werden sollte. Die Bedeutung der großen Auseinandersetzung zwischen Saladin und Nathan (III, 7) für die Entwickelung der äußeren Handlung ist verhältnismäßig gering (s. oben S. 168 und 169); die Anschläge des Patriarchen gegen S. und N. sind für die Fortführung der äußeren Handlung ohne Folgen (s. S. 161). Die Einheitlichkeit dieser ist durch das Ineinandergreifen (Gefüge) der Glieder einer Kette von guten, aber auch unedlen Handlungen (s. S. 173 und 174), sowie durch die stetige Bewegung auf die schließliche große Wiedererkennung und Herstellung einer großen Familieneinheit, die Einheitlichkeit der inneren Handlung

durch den Plan der lehrhaften Ideenentwickelung bedingt. Diese bewegt sich, wenn auch nicht ohne mancherlei innere Widersprüche (s. oben S. 190), so doch in einem einheitlichen Verlaufe, den die Durchführung der oben S. 155 ff. bezeichneten Themata bestimmt. Aber es fehlt auch nicht an Bindemitteln, durch welche die äußere und die innere Handlung in Beziehung zueinander gesetzt werden. So stehen die Parabel (III, 7) und die Erzählung von der edlen Tat Nathans (IV, 7) nicht nur in einem inneren Verhältnis, nämlich demjenigen von Lehre und Übung (s. oben S. 168), sondern sie werden beide auch zu Höhen des gesamten Dramas und halten als solche den Bau desselben zusammen. Einen Parallelismus ähnlicher, wenn auch minder bedeutsamer Art stellen dar die Szenen: III, 5, Saladin und Nathan, und IV, 4, S. und der Tempelherr; — II, 5, N. und der T., III, 5, N. und S. Zu den genannten, das Ganze zusammenfassenden Höhen aber kommen als weitere Höhen hinzu: IV, 7 der Sieg N.s über sich selbst, „ich gehorche!", das Zeugnis einer neuen, nicht nur der Vorgeschichte, sondern der gegenwärtigen Handlung angehörigen und fast noch schwereren Bewährung; endlich das Dankgebet N.s in V, 4, welches die Hauptmomente der inneren und äußeren Handlung überragt und auf den letzten Abschluß, die letzte Höhe, in der großen Wiedererkennung am Ende des ganzen Dramas vorbereitend hinweist.

Epochemachend wird die metrische Form; denn fortan macht sich die Überzeugung, daß diese zu den wesentlichen Eigenschaften des höheren Dramas gehöre, immer mehr geltend, und der fünffüßige Jambus, dessen Behandlung einer großen Mannigfaltigkeit fähig ist, wird nunmehr die von unseren größten Dichtern angenommene Versart für die Tragödie. Es ist bezeichnend für Lessings Eigenart, nicht nur, daß er auch in diese neue Form des dramatischen Dialoges die dialektische Untersuchung hineinzutragen wußte (vgl. besonders I, 2, 3 und S. 137), sondern auch, daß er „gerade von der didaktischen Absicht zu einer idealischeren Behandlung des Dramas und mit ihr zum Gebrauche des Verses getrieben wurde". Der Dichter, Philosoph und Theolog, der Dramatiker und Kritiker gehen einen Bund ein; aber der lehrhafte (didaktische) Beruf beherrscht wie ihn selbst, so auch diese Schlußleistung. Wir sehen daraus, „wie bei dem großen Manne alles im Zusammenhange war und wie seine Tätigkeiten auf den verschiedensten Gebieten aufeinander einwirkten. In keinem seiner Erzeugnisse aber laufen sie so zusammen, wie in Nathan dem Weisen" (vgl. Löbell, Die Entwickelung der deutschen Poesie III, S. 267). Aber die Art, in der Lessing die fünffüßigen Jamben behandelt, „hat nichts vom Kothurnschritt; der Bau nähert sich vielmehr dem Tone der feinen gesellschaftlichen Unterhaltung"; ja, sie wird entgegen der sonstigen Vorliebe Lessings für epigrammatische Kürze oft nicht nur behaglich, sondern sogar breit, sowohl in der Ausführung ganzer Szenen (s. oben S. 162), als auch im einzelnen Ausdruck. Wie hier die ungewohnte

metrische Behandlung, die Rücksicht auf Versfüllung eingewirkt hat, weist H. Bulthaupt a. a. O. S. 60 an vielen Beispielen nach, die sich sehr vermehren ließen. („Wie elend, elend hättet ihr indes hier werden können." — „Sag' nur heraus, heraus nur." — „Wie wollen wir uns freuen und Gott, Gott loben! — er sichtbar, sichtbar mich durchs Feuer trug" usw.) Dennoch bleibt die Neigung für Pointen und Antithesen auch hier sehr merkbar; sie werden nebst der Verwendung von bildlichem und sprichwörtlichem Ausdruck zu einem kunstvoll gewählten Mittel, die orientalische Redeweise, besonders in den Reden Al Hafis, zu charakterisieren.

E. Verwandte Stoffe. Voltaires Drama Zaïre (1732). Auch hier ist der Schauplatz Jerusalem im Zeitalter der Kreuzzüge während der Herrschaft eines hochherzigen Sultans (Orosman). Bruder und Schwester, Nerestan und Zaïre, die Kinder des letzten christlichen Königs Lusignan von Jerusalem, werden gleichfalls in früher Jugend getrennt. Zaïre, durch eine Sklavin im christlichen Glauben auferzogen, wird diesem untreu und tritt zum Islam über, um die Gattin Orosmans werden zu können. Wiedererkennung der Geschwister untereinander und durch ihren Vater; schließlich harte innere Konflikte in dem Gemüte Zaïres, die ihrem Vater den Eid geleistet hat, wieder Christin zu werden, und ihrer Liebe zu Orosman doch nicht entsagen will. Die Katastrophe ist der gewaltsame Tod Zaïres durch den von Eifersucht überwältigten Orosman, der seine Tat durch Selbstmord sühnt. Auch hier vielfach die Gedanken des Aufklärungszeitalters (vgl. Hamb. Dramaturgie St. XV). — Auf die Verwandtschaft mit Schillers Don Carlos ist in den Erläuterungen selbst bereits wiederholt hingewiesen (S. 164, 168, 175). Andere Beziehungen werden sich bei der Betrachtung der Braut von Messina ergeben.

Empfohlen wird für die Sch.-Bibliothek und zur häuslichen Lektüre nach der Besprechung des Nathan der Roman von G. Rühl, Die Bardelebens, Dorf- und Weltgeschichtliches aus jüngster Zeit, 2 Teile, Berlin, 1872. Er ist zwar etwas breit angelegt, im 2. Teile sogar von lästiger Breite, im übrigen aber ein vortreffliches Gegenbild zu Lessings Nathan: die Geschichte eines konfessionslos erzogenen jungen Mannes, der durch Berührung mit den Vertretern der verschiedenartigsten Verhältnisse zum christlichen und jüdischen Bekenntnis nach vielen inneren Schwankungen und Kämpfen von der äußersten Indifferenz allmählich zum christlichen Glauben gelangt. Auch hier ist eine Familieneinheit das Ergebnis, der Bund nämlich jenes konfessionslos erzogenen und dann für den christlichen Glauben gewonnenen Mannes mit einer Jüdin, die aus innerster Überzeugung zum Christentum übertritt, deren Vater aber, ein edler Repräsentant des Judentumes, dem Glauben seiner Väter in aufrichtiger Frömmigkeit treu bleibt. Daneben wird dann eine Einheit anderer Art gezeigt, nämlich der religiösen Herzensbildung, wie die Ver-

treter der verschiedensten Gesellschaftsklassen und sonstigen Bildungsunterschiede auf dem Grunde einer gläubigen christlichen Lebens- und Weltanschauung sich zusammenfinden in vollem Verständnis über die höchsten Lebens- und Zeitfragen, wie ferner die christliche Bildung das Volks- und Familienleben heiligend durchdringt und in der christlichen Volkssitte eine Lebensmacht von höchster volkspädagogischer Bedeutung sich schafft. Die Tendenz des ganzen Romanes ist die Widerlegung des Bedenklichen in der Tendenz der Lessingschen Dichtung, aber zugleich auch eine Klarlegung des Begriffes einer wahren Duldung (Toleranz).

Zum Schluß mögen zur Ergänzung und Bestätigung des oben S. 152 Gesagten noch einige bedeutsame Zeugnisse über den Nathan erwähnt werden. Zunächst ein Zeugnis von Joh. Jacob Engel. „Es wäre unbegreiflich", sagt er in den „Anfangsgründen einer Theorie der Dichtarten", „wie man das Stück als Schauspiel, was es nicht sein soll, und nicht vielmehr als das, was es so sichtbar ist, als Lehrgedicht hätte betrachten können, wenn man nicht einmal gewisse eingeschränkte Begriffe von den Dichtungsarten festgesetzt hätte, auf welche man alles zurückzubringen und es danach einzurichten gewohnt wäre. Die ganze Anlage und Gruppierung der Charaktere, die ganze Verwickelung, selbst die Liebesgeschichte zwischen dem Tempelherrn und Recha, wo am Ende Deist, Jude, Mohammedaner, Christ, alle als Glieder einer Familie erscheinen: kurz, das ganze Werk in jedem seiner Teile zielt ganz sichtbar auf die großen Wahrheiten ab, die uns der Dichter lehren will, und überzeugt uns, daß sein Werk zur didaktischen Gattung gehöre. Freilich aber hat es ein unendlich größeres Interesse als die gewöhnlichen Werke von dieser Gattung, und dieses Interesse verdankt es gewiß neben der Würde und Wichtigkeit der Wahrheiten selbst auch besonders dem ungemeinen Reiz seiner Form. Durch diese so vortreffliche Form ist Nathan vielleicht ebenso das rührendste und erhabenste, wie das tiefste und ideenreichste aller Lehrgedichte." — Sodann das Zeugnis Schillers (über naive und sentimentalische Dichtung in einer Anmerkung zu dem Abschnitt: Satirische Dichtung): „Im Nathan d. W. hat die frostige Natur des Stoffes das ganze Kunstwerk erkältet. Aber Lessing wußte selbst, daß er kein Trauerspiel schrieb, und vergaß nur menschlicherweise in seiner eigenen Angelegenheit die in der Dramaturgie aufgestellte Lehre, daß der Dichter nicht befugt sei, die tragische Form zu einem anderen als tragischen Zweck anzuwenden. Ohne sehr wesentliche Veränderungen würde es kaum möglich gewesen sein, dieses dramatische Gedicht in eine gute Tragödie umzuschaffen; aber mit bloß zufälligen Veränderungen möchte es eine gute Komödie abgegeben haben. Dem letzteren Zweck nämlich hätte das Pathetische, dem ersteren das Räsonnierende aufgeopfert werden müssen, und es ist wohl keine Frage, auf welchem von beiden die Schönheit dieses Gedichtes am meisten beruht." Ferner zwei Urteile Fr. Schlegels (im „Lyceum der schönen Künste" 1, 2 S. 76) über Lessing

(mitgeteilt von A. Koberstein im Grundriß der deutschen National-literatur III, S. 2217), welche die Schatten- und die Lichtseiten des Dramas in einer Weise berücksichtigen, die Widersprüche in sich zu schließen scheint und doch nur diejenigen aufdeckt, welche in dem „dramatischen Lehr-gedicht" selbst liegen: „Wer den Nathan, ein vom Enthusiasmus der reinen Vernunft erzeugtes und beseeltes Gedicht, recht verstehe, der kenne Lessing. Die dramatische Form sei dem Geist und Wesen dieses Werkes mit einer liberalen Nachlässigkeit übergeworfen und müßte sich nach diesem biegen und schmiegen . . . Der Nathan komme aus dem Gemüt und bringe wieder hinein; er sei vom schwebenden Geiste Gottes unverkennbar durch-glüht und überhaucht. Nur scheine es schwer, ja fast unmöglich, das sonderbare Werk zu rubrizieren. Wenn man auch mit einigem Rechte sagen könne, es sei der Gipfel von Lessings poetischem Genie, wie Emilia Galotti seiner poetischen Kunst, so habe doch die Philosophie wenigstens gleiches Recht, sich das Werk zu vindizieren, welches für eine Charak-teristik des ganzen Mannes eigentlich das klassische sei, indem es seine Individualität aufs tiefste und vollständigste und doch mit vollendeter Popularität darstelle." — Endlich das Selbstbekenntnis Lessings in Briefen an Fr. H. Jacobi und an den Staatsrat von Gebler, wo er den Nathan „einen Sohn seines eintretenden Alters" nennt, den die „Polemik entbinden helfen", der „mehr die Frucht der Polemik sei, als des Genies". „Es kann wohl sein", schreibt er am 18. April 1779 an seinen Bruder (XII. S. 528 Lachm.), „daß mein Nathan im ganzen wenig Wirkung tun würde, wenn er auf das Theater käme, welches wohl nie geschehen wird."[1]) Und in der Tat war der theatralische Erfolg anfangs wenig ermutigend. Nach einer sehr kalten Aufnahme in Berlin (1783) und Preßburg (1785) wurde das „dramatische Gedicht" erst durch Schillers kürzende Bearbeitung 1801, also mehr als 20 Jahre nach dem Erscheinen auch zu einem Bühnenstück und hat sich seitdem auf größeren Bühnen behauptet. — Schließlich ist dann zu vergleichen das bekannte große Selbstbekenntnis über seine allgemeine dichterische Begabung am Ende der Hamb. Dramaturgie St. 101—104 zu Anfang:

„Ich bin weder Schauspieler noch Dichter. Man erweiset mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letzteren zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet, ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man

1) Der Schluß dieser Stelle: „Genug, wenn er sich mit Interesse nur lieset und unter tausend Lesern nur einer daraus an der Evidenz und Allgemeinheit seiner Religion zweifeln lernt", ist eines von den stärksten Selbstzeugnissen für die bedenkliche Tendenz des Nathan. In diesem Sinne ist auch die andere Stelle zu verstehen in dem Entwurf zu einer Vorrede: „Noch kenne ich keinen Ort in Deutschland, wo dieses Stück schon jetzt aufgeführt werden könnte. Aber Heil und Glück dem, wo es zuerst aufgeführt wird."

Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neueren Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt; ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachteil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken, und ich schmeichle mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kommt."

Johann Wolfgang Goethe.

I.

Götz von Berlichingen

mit der eisernen Hand.

Ein Schauspiel.

Literatur. Goethe selbst in den unten nachgewiesenen Stellen von „Wahrheit und Dichtung". — Die ausführlichen Erläuterungen dieses Dramas von H. Düntzer, 4. Aufl. Leipzig 1888, P. Klaucke, Berlin 1886, G. Wustmann, Leipzig 1871; die Abhandlungen von J. Drenckmann zu Goethes G. v. B. im Progr. des Gymnasiums zu Königsberg i. d. Neumark 1872, L. Hasper im Pädagog. Archiv von Langbein 1861 S. 177—204; Julian Schmidt, Emilia Galotti u. G. v. B. in der Zeitschrift „Im neuen Reich" 1877 S. 281ff.; die Bemerkungen über die unterrichtliche Behandlung dieses Dramas in H. Schillers Handb. der praktischen Pädagogik, 2. Aufl. Leipzig 1890 S. 335ff.; H. Steuding, Die Behandlung der deutschen Nationalliteratur in der Prima des Gymnasiums an den Hauptwerken Goethes erläutert. Progr. des Gymnasiums zu Wurzen 1898; M. Hobermann, Sozialpolitische Randbemerkungen zu Goethes G. v. B. in der Ztschr. f. dtsch. Unterr. 1901, Heft 2; die betr. Abschnitte in den allgemeineren Werken über Goethe von K. Rosenkranz, Goethe und seine Werke, Königsberg 1856; H. Hettner, Goethe und Schiller 3. Aufl. Braunschweig 1876; H. Grimm, Vorlesungen über Goethe 5. Aufl. Berlin 1894; H. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker Bd. I, Oldenburg 1882; Bielschowsky, Goethe Bd. I, 4. Aufl., München 1904; R. M. Meyer, Goethe, Berlin 1895; K. Heinemann, Goethe, Leipzig 1895; R. Weißenfels, Goethe im Sturm und Drang (mit einer ausführlichen Erläuterung zum Götz S. 246ff.) 1. Bd. Halle 1894. — Wir nennen noch W. Wilmanns Quellenstudien zu Goethes G. v. B. in der Festschrift zur 3. Säkularfeier des Berliner Gymnasiums zum grauen Kloster, Berlin 1874[1]), endlich die Hauptquelle Goethes, die Selbstbiographie des Ritters (Leben, Fehden und Handlungen des Ritters Götz von Berlichingen zubenannt „mit der eisernen Hand", durch ihn selbst beschrieben, nach der alten Handschrift nebst einigen noch ungedruckten Briefen des Ritters herausgegeben von O. Schönhuth, Heilbronn 1858[2]), neu herausgegeben von Bieling in den „Quellenschriften zur neueren deutschen Literatur", Nr. 2, Halle 1886).

---

1) Die Schrift versucht den Nachweis, daß Goethe für den Götz Huttens Dialog „die Räuber" verwertet habe (opera ed. Münch. Berol. 1824 IV, S. 157ff.).

2) Die auf Götz bezüglichen geschichtlichen Nachrichten und literarischen Nachweise finden sich am vollständigsten in dem großen Werke: Geschichte des Ritters G. v. B. mit der eisernen Hand und seiner Familie. Nach Urkunden zusammengestellt und herausgegeben von Fr. Wolfg. Götz Grafen von Berlichingen-Rossach. Mit 10 lithographierten Tafeln. Leipzig 1861. — Über „den historischen G. v. B. mit der eisernen Hand und Goethes Schauspiel über ihn" handelt eingehend R. Pallmann im Programm der Luisenstädtischen Oberrealschule zu Berlin, Ostern 1894.

Vorbemerkung.

Die didaktische Berechtigung des Stoffes wird kaum jemals bestritten worden sein. Auch genügt hier darauf hinzuweisen, daß ebenso der geschichtliche und nationale, wie der psychologische Gehalt des Dramas (s. unten „Gattung"), seine Stellung in der dichterischen Entwickelung Goethes, wie in der neueren deutschen Literaturgeschichte, endlich die innere Beziehung zu den zahlreichen anderen Stoffen, welche ebenfalls das Thema der Heldenehre, im besonderen zu denen, die das Thema der durch eigene Schuld vernichteten Heldenehre behandeln (Ajas des Sophokles, Lessings Philotas, Schillers Räuber und Jungfrau von Orleans; s. unten die „Themata"), es vor anderen in didaktischer Beziehung ganz außerordentlich fruchtbar erscheinen lassen.

Auch hat das Drama nach der Eigentümlichkeit seines Inhaltes und seiner Form ganz besondere, didaktische Aufgaben zu erfüllen. Keine Dichtung ist zugleich so sehr ein Geschichtsbild und zwar ein deutsches; keine führt so anschaulich in die Zeit des abscheidenden Mittelalters und der anbrechenden Neuzeit, also in zwei Zeitalter ein; keine lehrt so deutlich die mannigfachsten typischen Elemente des geschichtlichen Lebens, insbesondere des deutschen kennen, als G. v. B.; keine andere ist so geeignet, an der Fülle der dargebotenen Bilder und bei der knappen, oft nur andeutenden und doch durchaus anschaulichen Art ihrer Darbietung die Anschauung zu bilden und die Kunst des Sehens zu üben. Die Erwägungen zeitgeschichtlicher Art, wie sie H. Grimm a. a. O. in dem betreffenden Abschnitt darstellt, gehen über den geistigen Standpunkt auch einer Prima hinaus; über dem Gesichtskreis einer Sekunda aber liegt das Drama, wenn seine tieferen Beziehungen, besonders der tragische Gehalt aufgedeckt werden soll, in jedem Falle. Da auch in den Schülerköpfen schon die durch die Leitfäden und Literaturgeschichten genährte Vorstellung leicht sich festsetzt, als sei der G. v. B. nur ein Erzeugnis dichterischer Willkür und Regellosigkeit[1]), und da die Teilnahme junger Leute an sich meist stoffartig zu sein pflegt[2]), so wird der Unterricht von vornherein das Augenmerk auf die Frage zu richten haben, ob diese Auffassung wirklich begründet sei. — Die Betrachtung wird mehr ein Durchblick im allgemeinen sein, wie bei Lessings Nathan, als daß es darauf ankommt, Szene für Szene eingehend zu erläutern. Dafür wird die Vorbesprechung ausführlicher als sonst sein müssen. — Endlich versteht es sich von selbst, daß die Schule es immer nur mit der gewöhnlichen Ausgabe vom Jahre 1773 zu tun hat, nicht mit dem ersten Entwurf vom Jahre 1771, der erst in den nachgelassenen Werken Goethes

---

1) So nach H. Kluge, W. Herbst, R. Koenig, O. Roquette, Hettner, und nicht viel anders auch W. Scherer.

2) Goethe W. u. D. B. 13: „Da der größte Teil des Publikums mehr durch Stoff, als durch die Behandlung angeregt wird, so war die Teilnahme junger Männer an meinen Stücken meistens stoffartig."

1832 eine Stelle fand, und noch weniger mit der späten Bearbeitung für die Bühne vom Jahre 1804, in welcher das Drama noch jetzt dem Publikum vorgeführt zu werden pflegt.

I. Zur vorbereitenden Vorbesprechung.

1. Zur Geschichte der Abfassung. Einige Daten aus Goethes Leben zur vorläufigen Orientierung über die Dichtung und ihre Entstehung:[1]) G. geb. 1749. Straßburger Aufenthalt vom April 1770 bis August 1771. Die Tischgesellschaft unter dem Vorsitz des Aktuars Salzmann; unter den Tischgenossen der „rechtliche und treuherzige" Theologe Franz Lerse aus Buchsweiler im Elsaß.[2]) „Da er sich durchaus gleichblieb und als ein rechtes Muster einer guten und beständigen Sinnesart angesehen werden konnte, so prägte sich der Begriff von ihm so tief als liebenswürdig bei mir ein, und als ich den G. v. B. schrieb, fühlte ich mich veranlaßt, unserer Freundschaft ein Denkmal zu setzen und der wackeren Figur, die sich auf eine so würdige Art zu subordinieren weiß, den Namen Franz Lerse zu geben." (Wahrheit und Dichtung B. 9.)

Herders Anwesenheit aus Anlaß eines Augenleidens und einer Kur bei dem berühmten Straßburger Professor Lobstein. Entstehung des i. J. 1772 erschienenen Büchleins „Von deutscher Art und Kunst, einige fliegende Blätter", in denen Justus Moeser ein originelles Bild der deutschen Geschichte entwarf, die germanische Freiheit der Urzeit als das entschwundene Ideal hinstellte und die Zeiten des Faustrechtes als die herrlichsten Zeiten deutscher Ehrlichkeit, Männlichkeit und Ritterlichkeit pries, Herder das Volkslied verherrlichte, die Größe Shakespeares verkündete und einen deutschen Shakespeare prophezeite (s. unten), Goethe das Straßburger Münster beschrieb, „an dem ihm die große und riesenmäßige Gesinnung unserer Vorfahren zur Anschauung gelangte". — Sein Verhältnis (Liebe und Treubruch) zu Friederike Brion in Sesenheim, welcher er später ein Exemplar von Götz schickte, damit „sie sich einigermaßen getröstet finde, wenn der Ungetreue (Weislingen) vergiftet werde". — Rückkehr nach Frankfurt und Übersiedelung nach Wetzlar im Mai 1772, um dort als Rechtspraktikant (Referendar) am Reichskammergericht beschäftigt zu werden. Die „Rittertafel" (Tafelrunde) der Ritter vom Geist, ein Orden, dessen „Gesetze die Verteidigung des Rechtes, die Rettung der unterdrückten Unschuld" zum Gegenstand hatten; unter ihnen G. als G. v. B., „der Redliche". (W. u. D. B. 12.)

---

1) Es wird vorausgesetzt, daß den Sch. ein Überblick über den Verlauf des Lebens Goethes gegeben und jedesmal bis zur Entstehung der neu zu betrachtenden Dichtung fortgeführt wird. Die neuen Hinweisungen auf die früheren Daten des Lebens dienen dann der immanenten Repetition.

2) Später Lehrer an der Militärschule zu Colmar; er stirbt als Leiningischer Hofrat.

Im übrigen lernt der Sch. die Geschichte der Abfassung des Dramas aus den Selbstzeugnissen Goethes kennen, die zugleich alle Hauptseiten der Dichtung berühren und dadurch auf das einfachste eine vorläufige Totalauffassung derselben vermitteln. Nachdem der Dichter der fruchtbaren Freundschaft mit Herder gedacht hat (Straßburg 1771), berichtet er (s. W. u. D. B. 10 [1]): „die Lebensbeschreibung Götz v. B.s hatte mich im Innersten ergriffen. Die Gestalt eines rohen, wohlmeinenden Selbsthelfers in wilder anarchischer Zeit erregte meinen tiefsten Anteil ... Nun trug ich diese Dinge, so wie manche andere, mit mir herum und ergötzte mich daran in einsamen Stunden, ohne jedoch etwas davon aufzuschreiben." (Hinweisung auf die Hauptquelle des Dramas, die Selbstbiographie des G. v. B., s. unten; vorläufige Andeutung eines der Hauptthemata, s. unten.) — Nach Frankfurt zurückgekehrt, schreibt er W. u. D. B. 12: (2): „G. v. B. baute sich nach und nach in meinem Geiste zusammen; das Studium des 15. und 16. Jahrhunderts beschäftigte mich, und jenes Mustergebäude (in Straßburg) hatte einen sehr ernsten Eindruck in mir zurückgelassen, der als Hintergrund zu solchen Dichtungen gar wohl dastehen konnte." Aus derselben Zeit berichtet er (3): „Zu der Zeit, als der Schmerz über Friederikens Lage mich beängstigte, suchte ich nach meiner alten Art abermals Hilfe bei der Dichtung. Ich setzte die hergebrachte poetische Beichte wieder fort, um durch diese selbstquälerische Büßung einer inneren Absolution würdig zu werden. Die beiden Marien im G. v. B. und Clavigo, und die beiden schlechten Figuren, die ihre Liebhaber spielen, möchten wohl Resultate solcher reuigen Betrachtungen gewesen sein." Auch G. v. B. wird also „Bruchstück jener großen Konfession", zu welcher nach G.s Selbstzeugnis (W. u. D. B. 7) „alles gehörte, was von ihm bekannt geworden sei". — Bald danach heißt es (4): „Die dunkleren Jahrhunderte der deutschen Geschichte hatten von jeher meine Wißbegierde und Einbildungskraft beschäftigt. Der Gedanke, den G. v. B. in seiner Zeitumgebung zu dramatisieren, war mir höchst lieb und wert. Ich las die Hauptschriftsteller fleißig: dem Werke de pace publica von Datt widmete ich alle Aufmerksamkeit; ich hatte es emsig durchstudiert und mir jene seltsamen Einzelheiten möglichst veranschaulicht." Das Werk von J. Ph. Datt „Volumen rerum Germanicarum novum sive de pace imperii publica libri V Ulmae 1698" stellte alle Bestrebungen und Einrichtungen der deutschen Kaiser und Stände dar, die sich auf Abschaffung des Fehdewesens und die Aufrechterhaltung der Ruhe und des Friedens im Reiche bezogen. Ein Abschnitt enthielt auch eine Geschichte des Reichskammergerichtes, sowie eine Darstellung der „Femsachen". Diese geschichtlichen Studien dienten zugleich der Vorbereitung auf den Aufenthalt in Wetzlar, „denn das Kammergericht war im Gefolge des Landfriedens entstanden, und die Geschichte desselben konnte für einen bedeutenden Leitfaden durch die verworrenen deutschen Ereignisse gelten. Gibt doch die Beschaffenheit der Gerichte und der Heere die genaueste Einsicht in die

Beschaffenheit irgend eines Reiches" (G. ebendaselbst). — In Wetzlar nimmt er den G. wieder auf. Er schildert W. und D. B. 12 die zeitgeschichtliche Stimmung der damaligen Welt, besonders der Jugend, wie sich das dem Menschen angeborene Unabhängigkeits-, Freiheits- und Vaterlandsgefühl unter den damaligen engen politischen Verhältnissen und unter der Nachwirkung der Klopstockschen Poesie zu einem unklaren Fürstenhaß entwickelte. „Keine äußeren Feinde waren zu bekämpfen; nun bildete man sich Tyrannen, und dazu mußten die Fürsten und ihre Diener ihre Gestalten hergeben" ... „Und es ist merkwürdig, Gedichte aus jener Zeit zu sehen, die ganz in einem Sinne geschrieben sind, wodurch alles Obere, es sei nun monarchisch oder aristokratisch, aufgehoben wird" ... „Was von jener Sucht in mich eingedrungen sein mochte, davon strebte ich mich kurz nachher in G. v. B. zu befreien, indem ich schilderte, wie in wüsten Zeiten der wohldenkende, brave Mann allenfalls an die Stelle des Gesetzes und der ausübenden Gewalt zu treten sich entschließt, aber in Verzweiflung ist, wenn er dem anerkannten verehrten Oberhaupt zweideutig, ja abtrünnig erscheint" (5). (Vorbereitung der psychologischen Themata s. unten, Hindeutung auf den zeitgeschichtlichen Charakter der Dichtung, sowie auf den Anteil persönlicher Erfahrungen an derselben.) — Bald darauf heißt es (6): „Das Resultat von allem meinen Sinnen und Trachten blieb jener alte Vorsatz, die innere und äußere Natur zu erforschen und in liebevoller Nachahmung sie eben selbst walten zu lassen. Zu diesen Wirkungen, welche weder Tag noch Nacht in mir ruhten, lagen zwei große, ja ungeheuere Stoffe vor mir, deren Reichtum ich nur einigermaßen zu schätzen brauchte, um etwas Bedeutendes hervorzubringen. Es war die ältere Epoche, in welche das Leben G. v. B.s fällt, und die neuere, deren unglückliche Blüte im Werther geschildert ist." (Neue Hindeutung auf den psychologischen Gehalt der Dichtung.) Endlich die Hauptstelle aus der Zeit des Aufenthaltes in Frankfurt nach der Rückkehr von Wetzlar (im Herbst 1771) W. und D. B. 13 (7): „Durch die fortdauernde Teilnahme an Shakespeares Werken hatte ich mir den Geist so ausgeweitet, daß mir der enge Bühnenraum und die kurze, einer Vorstellung zugemessene Zeit keineswegs hinlänglich schienen, um etwas Bedeutendes vorzutragen. Das Leben des biederen G. v. B. von ihm selbst geschrieben, trieb mich in die historische Behandlungsart, und meine Einbildungskraft dehnte sich dergestalt aus, daß auch meine dramatische Form alle Theatergrenzen überschritt und sich den lebendigen Ereignissen mehr und mehr zu nähern suchte." Dann folgte der bekannte Bericht, wie er, von seiner Schwester Cornelia gedrängt, endlich einmal das, was ihm so gegenwärtig sei, auf das Papier festzubringen, den Beginn damit macht und, ermuntert durch ihren seine Niederschrift begleitenden Beifall, in sechs Wochen dieselbe beendet; wie er durch eine scharfe Kritik Herders befähigt wurde, sein Werk nach einiger Zeit als ein fremdes zu betrachten, dabei erkennt,

daß er „bei dem Versuch, auf die Einheit des Ortes und der Zeit Verzicht zu tun, auch der höheren Einheit, die um desto mehr gefordert werde, Eintrag getan habe", und die Adelheid zu einer Hauptfigur habe werden lassen, die den eigentlichen Helden „bei dem Autor ausstach". „Diesen Mangel, oder vielmehr diesen tadelhaften Überfluß erkannte ich gar bald, da die Natur meiner Poesie mich immer zur Einheit hindrängte. Ich hegte nun anstatt der Lebensbeschreibung G.s und der deutschen Altertümer ein eigenes Werk im Sinne und suchte ihm immer mehr historischen und nationalen Gehalt zu geben und das, was daran fabelhaft oder bloß leidenschaftlich war, auszulöschen, wobei ich manches freilich aufopferte, indem die menschliche Neigung der künstlerischen Überzeugung weichen mußte." Die erste Niederschrift wird nun völlig umgeschrieben, so daß nach einigen Wochen „ein ganz erneutes Stück" vor ihm lag. Dann ging es in die Welt auf eigene Kosten des Verfassers, der nicht wußte, wie er nur das Papier bezahlen sollte, als ein Geschenk an das deutsche Volk. — Dazu kommt die Stelle aus einem Briefe Goethes an seinen väterlichen Freund, den Aktuar Salzmann, vom 28. November 1771: „Mein ganzer Genius liegt auf einem Unternehmen, worüber Homer und Shakespeare und alles vergessen werden. Ich dramatisiere die Geschichte eines der edelsten Deutschen, rette das Andenken eines braven Mannes, und die viele Zeit, die mich's kostet, macht mir einen wahren Zeitvertreib . . . Wenn's fertig ist, sollen Sie's haben, und hoffe Sie nicht wenig zu vergnügen, da ich Ihnen einen edlen Vorfahr (die wir leider nur von ihren Grabsteinen kennen)[1]) im Leben darstelle."

Herders Teilnahme an der Entstehung des G. bezeugt ein Brief an seine Braut, in welchem er des Empfanges „der wirklich schönen Produktion" des „braven B." gedenkt; „es sei ungemein viel deutsche Stärke, Tiefe und Wahrheit drin". (Die Antwort Goethes: „es müsse eingeschmolzen, von Schlacken gereinigt, mit neuem edlerem Stoff versetzt und umgegossen werden.") Sodann das Schlußwort der Abhandlung „Shakespeare" (aus den fliegenden Blättern „Von deutscher Art und Kunst, Werke zur schönen Lit. u. Kunst, Bd. 20, S. 302): „Glücklich, daß ich noch im Ablauf der Zeit lebte, wo ich ihn (Shakespeare) begreifen konnte, und wo Du, mein Freund (Goethe), der Du Dich bei diesem Lesen erkennest und fühlst, und den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmt, wo Du noch den süßen und Deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unseren Ritterzeiten in unserer Sprache unserem so weit abgearteten Vaterlande herzustellen. Ich beneide Dir den Traum, und Dein edles Wirken lasse nicht nach, bis der Kranz dort oben hange . . . Dein Werk wird bleiben und ein treuer Nachkomme Dein Grab suchen und mit andächtiger Hand Dir schreiben, was das Leben fast aller Würdigen der Welt gewesen: voluit! quiescit!"

---

1) Anspielung auf den Grabstein im Kreuzgang zu Schönthal, s. unten S. 211.

Zur Zusammenfassung. Der erste Entwurf fällt in den November oder Dezember 1771, die Umarbeitung (jetzige Gestalt) in das erste Vierteljahr d. J. 1773. Goethe damals 24 Jahre alt; ein Jahr vorher war Lessings Emilia Galotti erschienen; 1773 wird auch Klopstocks Messias vollendet und erscheint Bürgers Leonore. — Das Drama ist eine Frucht des historischen Sinnes Goethes; er hat diesen entwickelt und gebildet durch die heimatlichen Erfahrungen in seiner Vaterstadt Frankfurt (vgl. W. u. D. B. 1), durch den Aufenthalt an geschichtlich so bedeutenden Orten, wie Straßburg und auch Wetzlar. Dazu treten zeitgeschichtliche Stimmungen (Freiheitsdrang) und persönliche Erlebnisse (das Verhältnis zu Friederike, Untreue an derselben).

2. Gattung. Das Drama ist in hervorragendem Sinne ein historisches; so faßt es Goethe selbst auf in den vorher mitgeteilten Zeugnissen N. 2, 4, 6, 7, sowie in der Mitteilung, welche sich an das zuletzt angeführte (N. 7) anschließt: „er sei schon im stillen beschäftigt gewesen, von diesem Wendepunkt der deutschen Geschichte sich vor- und rückwärts zu bewegen und die Hauptereignisse in gleichem Sinne zu bearbeiten." Aber er berichtet ebendaselbst auch, daß die geschichtliche Treue der dichterischen Darstellung sofort nach dem Erscheinen in Zweifel gezogen sei. Und in der Tat ist in dem Drama mit dem Historischen auch entschieden Unhistorisches gemischt.

Historisch ist der Hintergrund der allgemeinen politischen Verhältnisse, wie sie mit der Feststellung des ewigen Landfriedens durch Kaiser Maximilian auf den Reichstagen zu Worms (1495) und zu Lindau (1496) gegeben waren, sowie durch die unausgesetzten Versuche, einerseits diesem Frieden Geltung zu verschaffen, anderseits das Recht und die Sitte der Selbsthilfe zu behaupten, d. h. die Sitte, in rechtmäßig angesagtem, offenem und ehrlichem Kampfe sein Recht zu erstreiten. (Das Faustrecht.) — Zu dem Hintergrunde gehört auch das Verhältnis des Schwäbischen Bundes zum Reiche, der auf Veranlassung Kaiser Friedrichs III. auf zwei Tagen in Eßlingen (1487 und 1488) geschlossen worden war, den Landfrieden zu handhaben und die kleineren Reichsländer gegen die mächtigeren zu schützen. Er vereinigte 22 Reichsstädte, viele Prälaten (z. B. die Erzbischöfe von Mainz und Trier), Grafen und Ritter und auch einige Fürsten (z. B. die Grafen von Brandenburg-Ansbach für ihren fränkischen Besitz), wendete sich aber auch gegen die letzteren, wenn sie den Landfrieden bedrohten, wie z. B. gegen den Herzog Ulrich von Württemberg.[1])

Historisch sind ferner nicht nur die Gestalten der beiden Kaiser Maximilian und Karl (V.), der Ritter G. v. B., Sickingen, Selbitz, des Bauernführers Georg Metzler, des pfälzischen Dieners M. Stumpff, sondern auch fast alle auf die Geschichte G. v. B.s bezüglichen Tatsachen. Diese in den rechten Zusammenhang einzuordnen, ist eine kurze Über-

1) Vgl. H. Leo, Lehrbuch der Universal-Gesch., Bd. III, S. 78.

sicht über das Leben G. v. B.s nötig. Wir stellen die Haupttatsachen deshalb zusammen, so daß wir an den für die Dichtung bedeutsamsten Stellen die Selbstbiographie B.s[1]) reden lassen und diese Stellen kennzeichnen, die im Drama selbst aber verwerteten Punkte durch ein hinzugefügtes Dr. hervorheben.[2]) Im übrigen folgen wir der übersichtlichen Darstellung in der „Allgem. deutschen Biographie" Bd. II.

G. v. B., geb. um 1480 in Jagsthausen an der Jagst, tritt als „Bube" in den Dienst eines Vetters Konrad v. B., der Hofmeister und Rat des Markgrafen von Brandenburg-Ansbach war. Sein erster Ausritt mit diesem führte ihn auf die bereits oben genannten Reichstage zu Worms (1495) und Lindau (1496, Dr. H. S. 35).[3]) Nach dem Tode seines Vetters „tut er sich zu dem Markgrafen Friedrich IV. von Brandenburg-Ansbach", an dessen Hofe er mit vielen anderen Jünglingen als Knabe auferzogen wurde (Dr. H. S. 29 und 34). Er nimmt 1498 an dem deutschen Kriegszuge nach Hochburgund und Lothringen (Metz) teil, kehrt nach dem Tode seines Vaters auf kurze Zeit nach Jagsthausen zurück und zieht mit dem Markgrafen 1499 in den Schweizerkrieg, in die Fehde gegen Nürnberg und in den Landshuter Erbfolgekrieg. In diesem verliert er 1504 vor Landshut durch einen unglücklichen Schuß der verbündeten Nürnberger die rechte Hand[4]), die dann durch die berühmte Eisenfaust ersetzt wurde (Dr. H. S. 26 und 34). Er beteiligt sich weiter an zahlreichen Fehden, besonders an einer mit den Kölnern, die wegen einer Weigerung derselben, eine Schützenschuld zu zahlen, begann. In dieser Fehde wird ihm von Kölner Kaufleuten ein Bube „meineidig und treulos" verraten. Um dieses Buben willen, der „sich so geschicklich hielt, daß ich's kaum hinter ihm gesucht oder zugetraut hätte" (ein Motiv zu der Gestalt des Georg im Drama), wird er in eine Fehde mit dem Bischof von Bamberg verwickelt. Er macht einen Anschlag auf diesen, als er aus dem Bade von Wildbad zurückkehrte, und „hätt' es gut im Sinn, ich wölt' ihm das Bad gesegnet und ausgerieben haben" (Biogr. S. 37, Dr. H. S. 20). Aber der Bischof, durch falsche Freunde G.s gewarnt, entwischt ihm (Dr. H. S. 21). Darauf wirft ihm Götz zwei Frankfurter Schiffer auf dem Main nieder und hat bald darauf die im Drama erzählte Begegnung mit ihm im Wirtshaus zu Heidelberg. Er sucht dann eine Fehde mit den Nürnbergern (Biogr. S. 44: „Ich hätte Willen, auch deren von Nürnberg Feind zu werden, und ging schon mit der Sachen um, und gedacht, du mußt noch ein Handel mit dem Bischof von Bamberg haben, damit die von Nürnberg auch ins Spiel gebracht werden, und wurf also darauf dem Bischof in seinem Geleit nieder 95 Kaufmänner („Ballenbinder") und war so frumb, daß ich nichts daraus nahm, denn allein was Nürnbergisch war.") Dabei unterstützt ihn sein „Reitgeselle" H. von Selbitz. Darauf bei dem Kaiser Maximilian, der damals in Augsburg war, verklagt (Dr. Akt III Anf., s. daselbst die ausführlichen Angaben), wird er von diesem mit Selbitz in die Reichsacht erklärt (1512) und aus derselben erst gegen Zahlung einer großen Geldbuße gelöst. Im Aufruhr des „armen

---

1) Wir folgen der kleinen Ausgabe von O. Schönhuth, Heilbronn 1858.

2) Der Schüler wird die aus der Dichtung ihm bereits bekannten Punkte leicht wiedererkennen und selbst zu bezeichnen haben.

3) Die Seitenzahl bezieht sich auf die Hempelsche Ausgabe.

4) Daß es die linke war, weist P. Weizsäcker nach, Goethejahrbuch 1902, S. 200 ff.

Konrad" (1514), der als Vorläufer der Bauernkriege betrachtet werden kann[1]), leistete er gegen diesen dem Herzog Ulrich von Württemberg Hilfe. Eine neue Fehde mit dem Mainzer Erzbischof trägt ihm eine neue Achtserklärung ein. An den Unternehmungen Franz von Sickingens gegen Worms, den Herzog von Lothringen, den Landgrafen von Hessen ist er vielfach beteiligt. Ebenso nimmt er teil an dem Kriege des Herzogs Ulrich von Württemberg gegen den Schwäbischen Bund. Er wird in dem Schlosse Möckmühl am Neckar belagert, in verräterischer Weise wider die Zusage freien Abzuges verwundet und gefangen. Die einzelnen Züge dieser Erzählung verwendet G. für die Schilderung der Belagerung von Jagsthausen, s. unten zu Akt III. Der Schwäbische Bund gibt ihn der Stadt Heilbronn in Haft, verlangt, daß er Urfehde schwöre, legt ihn der Zusage ritterlicher Haft entgegen in den Turm, bis das Einschreiten des Franz von Sickingen und des Georg von Frundsberg ihm ein ritterliches Gefängnis in der Herberge sichern (Dr.). Er leistet schließlich Urfehde und die auferlegten Bußgelder und zieht sich auf einige Zeit auf das i. J. 1517 erworbene Schloß Hornberg am Neckar zurück. — Auch gegen seine Standesgenossen unternahm er Fehden, wie gegen den Ritter Konrad Schott (Dr. s. das Nähere daselbst zu Akt III). — Nach dem Ausbruch des Bauernkrieges sah er sich in seiner Burg von den Aufständischen bedroht und gezwungen, einen Vertrag mit den Bauern zu schließen; er ließ sich später bewegen, „um viel Unrats darmit vorzukommen", auf einen Monat ihr Hauptmann zu werden. Er bemüht sich, die Bauern zur Mäßigung zu bestimmen, ist aber machtlos, Gewalttaten wie die Verwüstung von Miltenberg (Dr.) zu hindern. Er entweicht schließlich nach Ablauf der vier Wochen (das Nähere s. bei der Erläuterung des Dramas selbst) auf seine Burg, rechtfertigt sich auf dem Reichstage zu Speier (1526), wird auch durch das Reichskammergericht (1526) für schuldlos erklärt, dann aber durch seine Gegner im Schwäbischen Bunde von neuem verklagt, auch längere Zeit (Nov. 1528 bis März 1530) zu Augsburg in enger Haft gehalten, endlich genötigt, Urfehde zu schwören und sich auf seinem Schlosse friedlich zu halten. — Im Jahre 1542 wurde er in kaiserlichen Schutz und Schirm genommen, damit er gegen die Türken (Dr.) verwendet werden könne, machte den Zug gegen diese mit und lag zwei Monate vor Wien; 1544 zieht er mit Karl V. gegen Frankreich, kehrt nach dem Frieden von Crespy (18. Sept. 1544) nach Hornberg zurück und verlebt hier die letzten Jahre in Ruhe. Im Kreuzgang des Klosters Schönthal bei Jagsthausen ist er bestattet, und hier befindet sich das Grabmal, auf welches Goethe in der oben S. 208 angeführten Stelle anspielt.

Zur Zusammenfassung. G.s Fehden galten nicht vorzugsweise den weltlichen Fürsten, sondern ebenso den Städten, den geistlichen Herren und auch den Rittern. Er ist auch von keinem Fürstenhaß beseelt, sondern stellte seine Dienste überall zur Verfügung, wo man ihn brauchen wollte. „Und auch wissentlich ist, daß ich viel Kur- und Fürsten, auch meinesgleichen und andern, hoch und niederes Stands und schier vom Höchsten bis auf den Niedersten ohne alle Besoldung aus freiem Willen mein Leib, Blut und Gut in ihren Händeln und Kriegen in Gefährlichkeit begeben und darob auch große Not erlitten." Biogr. S. 88. — „Und habe mich in meiner Jugend in große Krieg, Fehd' und Feindschaft eingelassen, deren wohl 15 seind, die mich selbst antroffen, die ich auch

1) Vgl. H. Leo a. a. O. S. 98.

hinausgeführt, ohne das, was ich bei Kaisern und Königen, Kur-, Fürsten und Herren gethan habe." Biogr. S. 69. So diente er im besonderen auch den Fürsten, z. B. dem Fürsten von Brandenburg-Ansbach, den er stets seinen „gnädigsten Fürsten und Herrn" nennt, dem Kurfürsten von der Pfalz, den er immer als seinen gnädigen Kurfürsten und „Ihre kurfürstliche Gnaden" bezeichnet und dem er durchaus ergeben ist, dem Herzog Ulrich von Württemberg und anderen. Ja, er sucht zu Beginn des Bauernkrieges einen Rückhalt an den Fürsten; s. Biogr. S. 78: „Da bedachten wir uns miteinander, zu welchem Fürsten wir doch ziehen wollten, der in der Nähe war; da zeigt ich an, ich wüßt keinen Fürsten, der in der Nähe wäre, denn meinen gnädigen Herrn, den Pfalzgrafen." — Auch läßt die Selbstbiographie seine kaiserliche Gesinnung nicht so heraustreten, daß diese vornehmlich seine Handlungen bestimmte; nur an zwei Stellen bezeugt sie diese Gesinnung, S. 86: „Ich gedachte, daß ich kais. Maj., unserm allergn. Herrn, der unser Herr im ganzen römischen Reich ist, billiger und schuldiger, als einem andern zu dienen sein sollt", und S. 49: „Ich kann mich auch nicht erinnern, daß ich meine Tage je etwas wider kais. Maj. oder das Haus Österreich gehandelt habe." Nur einmal hat er „im Felde des Reichs Adler fliegen gesehen", ebendaselbst S. 11. — Sein Stolz ist, ein „frommer, ehrlicher (d. h. Mann von Ehre), von Adel" zu sein; so nennt er sich mit Vorliebe (S. 98, 91, 94, 99). „Getreuherzig" hat er sein (S. 46) und als ein „fromm, redlicher, vom Adel" (vgl. Goethes Beinamen „Götz, der Redliche") sich halten wollen. Niemals ein Heuchler ist er gewesen (S. 83) und sein „Wort", „Gelübde" und seine „Pflicht" jedermann zu halten, nie wortbrüchig erfunden zu werden, ist ihm als eine der dringendsten Sorgen erschienen (vgl. S. 99). Im Bauernkriege „rechnet er schier allen Tag einmal daran, wann die 4 Wochen, die er den Anführern gelobt und geschworen hatte, abgelaufen seien", um von den Leuten davon zu kommen, hielt aber die 4 Wochen aus, „damit sie nicht Ursach hätten, als ob ich mein Gelübd' und Pflichten nicht gehalten" (S. 84). Als er während einer Haft auf seiner Burg von ungefähr beim Weidwerk die ihm gesetzte Markung überschritten hatte, ist er auf das äußerste erschrocken und erst getröstet, als er erfährt, daß „das Wieslein ihm den Sommer hindurch Zins zu geben habe", im gewissen Sinne also zu seiner Markung gehöre (S. 88). Über nichts ist er ergrimmter, als wenn man ihm gegenüber der Pflicht vergißt, „treulos und meineidig" handelt, s. S. 35, 38, 45, 56 und das Schlußwort: „Und kommt mir mein Unglück, darinnen ich lange Zeit gewesen, allein dahero, wenn ich mit meinen Feinden und Widerwärtigen gehandelt, daß ich ihnen vertrauet hab' und vermeinet, ja sollte ja sein und nein sollte nein sein, und was man einander zusaget, daß man es billig halten soll, darauf habe ich mich verlassen, vertraut und gemeint, ander Leut sollten thun, wie ich mein Tag gethan habe und ob Gott will, noch thun will; durch solche Ursach und zu viel Vertrauen bin ich in all mein Unglück kommen."

Charakteristische Zeugnisse seines frommen Sinnes. Biogr. S. 28: „Wenn ich schon 12 Händ' hätt und seiner göttlichen Gnade Hülf mir nit wohl wölte, so wäre es doch alles umsonst" (Dr. H. S. 26); S. 48: „Ich bin gegen allen meinen Feinden, gegen denen ich Fehd' gehabt, allwegen mit Gottes Hülf und Gnad bald zur Ruh und Frieden gekommen"; S. 55: „Ich kann anders nicht gedenken, denn daß der allmächtig Gott nicht allein in den Händeln, sondern auch in allen andern meinen sorglichen Gefährlichkeiten, Fehden und Kriegshandlungen gegen hohen und niedern Ständen, da ich viel und oftmals ingestanden und gewest bin, seine göttliche Gnad, Hülf und Barmherzigkeit mir vielfältig mitgeteilt hat, und mehr für mich gesorgt, denn ich selbst." S. 68: „Ich kann nicht anders erachten, denn Gott der allmächtig, habe mir in der kurzen Zeit als einem armen Reitersmann von Adel, Glück und Sieg geben." Vgl. auch S. 62, 75, 92 und die Grabschrift: „O mein Gott und mein Vater, ich hoffe auf Dich, und sei mir gnädig. Jetzund befehle ich meine arme Seele, daß sie inne werde, Du seist mein Fels, Burg, Schild, Turn, Fort, Schutz, Zuversicht, Hülf, Zuflucht, Schirm und Güte in diesen großen Nöten. O, Herr, in Deine Hände befehl' ich meinen Geist. Herr, Du Gott, erlöse meine Seele von dem grausamen Feind."

Widersprüche in seiner Persönlichkeit, die sich aus seiner unbezwinglichen Fehdelust, seiner Natürlichkeit, aber auch aus den allgemeinen Wirren der damaligen Zeit erklären.[1]) Der treuherzige, ehrliche Ritter scheut sich nicht, auch einmal den Anlaß zu einer Fehde in unedler Weise vom Zaune zu brechen. S. die oben S. 210 angeführte Stelle u. das. die naive Auffassung des Wortes „frumb". Er läßt sich, obwohl damals „kaiserlich" gesinnt, auf seiten des Herzogs Ulrich von Württemberg finden, auch als der Schwäbische Bund gegen diesen wegen Landfriedensbruches aufgeboten ist. — Der Widerspruch in dem Schluß-

1) Vgl. H. Leo a. a. O. S. 92: „Deutlich sieht man (in der Geschichte Franz von Sickingens) die damalige wunderbare Mischung von Gewalt und Recht, von Freiheit und Dienst und lernt einigermaßen die Formen kennen, in denen sich das damalige Leben bewegt — welches ähnlich war einer Vegetation, die sich in den Mauerrissen eines verfallenden Gebäudes einnistet und lustig wuchernd die Spitzen in den Lüften wiegt, während die Wurzel den einzigen Halt noch in dem alten Gemäuer findet." Wenn dagegen H. Kurz, Gesch. d. deutschen Literatur II, 178, von der Selbstbiographie G. v. B.s sagt: „sie gibt ein getreues Gemälde seiner Zeit, aus dem wir das unheilvolle Treiben des zuchtlosen Adels in seiner ganzen Abscheulichkeit kennen", so kann er die Schrift selbst kaum gelesen haben. — Vom Standpunkte neuerer Forschung beleuchtet die Selbstbiographie kritisch Fr. Wegele in den „Vorträgen und Abhandlungen" (Leipzig 1898); er urteilt: „Wir haben in diesen Götzischen Aufzeichnungen weiter nichts als bruchstückartige Erinnerungen eines alten Kriegsmannes zu erblicken, der in seinem Leben wiederholt ins Gedränge gekommen war und seine abgebrochenen Reiterstückchen in der Beleuchtung seiner höchst beschränkten Bildung und seines nicht minder beschränkten Interessenkreises zum ausgesprochenen Zwecke seiner Rechtfertigung nicht ohne willkürlichen und noch mehr unwillkürlichen Humor vorträgt."

satze S. 100: „Wann ich als Feind meinen Feinden nicht vertrauet, wie dann nach Gelegenheit wohl geschehen mag, ist es mir mit Gottes Gnad und Hülf glücklich und wohl gangen; anders kann ich, Gott sei Lob, nicht sagen; denn da habe ich gewußt, wie ich mich gegen meinen Feinden halten solle." — Fundstätte des Tragischen in dem Wort G.s von den aufständischen Bauern S. 84: „Also gab der Allmächtig Glück, daß ich von den bösen oder krummen Leuten, wie ich sagen sollt, kam (Hindeutung auf eine unlösliche Verschlingung von Recht und Schuld in dem Verhalten der Bauern, vgl. unten S. 216). — Über das Verhalten des Dichters diesen Punkten gegenüber s. unten bei der Erörterung des psychologischen Gehaltes des Dramas.

Unhistorisches. Kaiser Maximilian starb i. J. 1519, Götz unter der Regierung Ferdinands I. i. J. 1562; die Dichtung aber rückt den Tod beider nahe zusammen. In dieser endet Götz im Gefängnis zu Heilbronn; in Wirklichkeit starb er im ruhigen Genuß seiner Freiheit auf seinem Schlosse Hornberg am Neckar. — Nach der Dichtung befindet sich Franz von Sickingen bei dem Tode des G. v. B. noch auf der Höhe seiner hochfliegenden Pläne und seines Glückes; in Wahrheit stirbt er fast 40 Jahre vor Götz im Jahre 1523. In dem Drama fallen die letzte Krankheit des Kaisers Maximilian und der Beginn des Bauernaufstandes unmittelbar zusammen; in der Geschichte beginnt dieser erst im Jahre 1524, also fünf Jahre nach dem Tode jenes Kaisers. — Der ganze Bauernkrieg und alles, was mit diesem in Beziehung steht, gehört in die Zeit der Reformation, ja, ist ohne dieselbe kaum zu verstehen. Gleichwohl ist von der Reformation und der großen Bewegung, die von ihr ausgehend den Charakter des ganzen Jahrhunderts bestimmte, in dem Drama nur eine leise und sehr allgemeine Spur: die sehr nebensächliche Einführung des Bruders Martin aus dem Kloster Erfurt in Sachsen, dessen Taufname wie der Klostername Augustinus an den ehemaligen Augustinermönch Martin Luther erinnern. Der Dichter schildert das Reformationszeitalter, wie es ohne die Reformation ausgesehen haben würde, d. h. nur nach seinen politisch-sozialen Verhältnissen. Die Handlung des Dramas sollte sich nur auf dem politischen Gebiete bewegen, der Gegensatz des mittelalterlichen Rittertums gegen die modernen Anfänge des Staates sein Inhalt sein. Der Dichter konnte dazu kommen, nicht nur, weil ihm selbst das rechte Verständnis für das Wesen und die weltgeschichtliche Bedeutung der Reformation fehlte, sondern auch, weil die Hauptquelle seiner Dichtung, die Selbstbiographie des G. v. B., über das Verhältnis desselben zur Reformation hinweggeht und deutlich beweist, daß dieses ein sehr allgemeines und äußerliches war. S. 90 und 91 sagt er, daß die Geistlichen nicht seines Glaubens gewesen seien, und daß er der Sekten und des Glaubens halben nicht viel Gunst oder Gnad bei etlichen geistlichen und weltlichen Fürsten gehabt habe. Er selbst fastet streng, S. 94: „Denn meine Gewohnheit war gemeinlich, wenn ein Fasttag war, da aß ich den ganzen Tag nichts bis zu Nacht." Wie das

Anfang Juni 1520 ausgegebene Schreiben Luthers: „An den Adel deutscher Nation von des Christlichen Standes Besserung", „eigentlich ein Programm zu der Revolution, welche die Reichsritter, Sickingen an ihrer Spitze, beabsichtigten"[1]), auf Götz wirkte, erfahren wir aus seiner Selbstbiographie nicht.

Goethe hat aber nach seinem Geständnis „Vergangenheit und Gegenwart in Eins empfindend" (W. u. D. B. 3) auch zeitgeschichtliche Farbentöne der damaligen Gegenwart in das Bild der Vergangenheit hineingetragen. Die Scharen der Reichsexekution sind nicht die tapferen Landsknechte des 16. Jahrhunderts, sondern das Reichsheer, das bei Roßbach floh. — „Der Dichter hat zum Götz einen Schildknappen der Sturm- und Drangperiode gemacht. Der kühne Raubritter, wie er sich mit den beengenden Schranken der ihn umgebenden Verhältnisse herumschlägt, wie er gegen die wachsende Macht der Städte und der erstarkenden Landesfürsten im verzweifelten Kampfe steht, wie er gegen den Geist des ewigen Landfriedens die ritterliche Fehde zu verewigen, gegen die objektiven Mächte der Zeit seine individuelle Ungebundenheit zu behaupten strebt: dieser Götz ist kein anderer als der junge Goethe, der Jünger der Sturm- und Drangperiode"[2]), der Vorkämpfer eines sich mächtig regenden Dranges nach Freiheit und Unabhängigkeit. Aber Götz streitet für die bestehenden alten Verhältnisse gegen eine hereinbrechende neue Welt; die Jünglinge der Sturm- und Drangperiode hingegen kämpfen gegen die bestehenden, vielfach überlebten und hohlen Formen der staatlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse für einen einziehenden neuen Geist. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich durch die Erwägung, daß im allgemeinen der ungebundene Freiheitssinn des Goetheschen Kreises sich dem Kampfessinn eines Götz geistesverwandt fühlte, daß jenem aber auch die ältere Zeit als eine Zeit einer größeren Natürlichkeit und Herrlichkeit galt (Einwirkung Klopstockscher und Rousseauscher Ideen). Im übrigen besteht auch eine gewisse Verwandtschaft zwischen den Zuständen der damaligen Gegenwart und denjenigen des im Götz geschilderten Zeitalters (die Ohnmacht des Kaisers, das Übergreifen der fürstlichen Gewalt, ein ungefüger Adel, die Hilflosigkeit der Städte, der Mangel jeden Nationalgefühles und Rechtsbewußtseins).[3]) Auch insofern hat das Drama einen zeitgeschichtlichen Charakter und das Ergebnis dieser Erörterung wird sein: es ist ein geschichtliches Drama mit zeitgeschichtlicher Färbung.[4])

---

1) H. Leo a. a. O. S. 161.

2) L. Hasper an der oben S. 203 angeführten Stelle S. 195.

3) Darüber handelt gut H. Grimm in der ebendaselbst genannten Schrift S. 101 ff.

4) Über das Verhältnis des historischen Götz zu dem Goethes handelt auch O. Willmann (Über Goethes „G. v. B." in den „Lehrproben und Lehrgängen", Heft 34); er schließt: „So ist, was Goethe im Götz vom Mittelalter wiederbelebte, nicht viel mehr als Außenwerk, dem er ein fremdartiges Innere aus Eigenem zugibt; Hintergrund und Kostüm gehören dem Mittelalter an, Inhalt und Gesinnung dem 18. Jahrhundert."

Ist nun die Dichtung auch der Gattung der sog. psychologischen Dramen zuzuweisen? d. h. werden uns in derselben bedeutsame psychologische Probleme, große Entwickelungen, Kämpfe, Krisen aus dem seelischen Leben vorgeführt? Die Urteile, mit welchen sich die bekanntesten literaturgeschichtlichen Darstellungen über den G. v. B. abzufinden pflegen, lassen wenig davon ahnen; so wird auch von dem Schüler eine nur vorläufige Beantwortung dieser Frage kaum erwartet werden können. Man wird sie auf die Betrachtung des Dramas selbst und den Schluß derselben verschieben, aber von vornherein die Aufmerksamkeit auf folgende Erwägungen zu lenken haben: der geschichtliche G. ist eine dramatische Gestalt zunächst nur als Träger einer außerordentlich reich bewegten äußeren Handlung und eines inhaltreichen Heldenlebens äußerer Art, nicht großer innerer seelischer Kämpfe; eine tragische Figur an sich ist er noch nicht. Aber er ist eine höchst anziehende Persönlichkeit auf bedeutsamstem historischen Boden und Hintergrunde, anziehend durch die reckenhafte Heldenhaftigkeit, die unbekümmerte Heldenfreudigkeit, die gesunde Urwüchsigkeit, die an Wort und Eid unverrückbar festhaltende Ehrenhaftigkeit (Ehre), eine Natur, die rücksichtslos ihren eigenen Weg geht, deshalb notwendig überall anstoßen und leicht in Verwickelungen geraten muß, und der man doch nicht gram sein kann, weil Biederkeit und Geradheit, ritterliche Ehrenhaftigkeit und schlichte Frommheit ihm selbst den inneren Halt geben und bei uns die vollste Teilnahme sichern. Aber dramatisch recht anziehend und tragisch recht brauchbar wird diese Gestalt doch erst werden durch bedeutsame innere Lebenserfahrungen und Kämpfe innerer Art. Was er nun selbst zum Schluß seiner Biographie als die Summe seiner Erfahrungen bezeichnet, daß er in das Unglück gekommen sei, weil und so oft er seinen Feinden allzuviel Vertrauen geschenkt habe: daß es ihm aber jedesmal glücklich und wohl ergangen sei, so oft er — im Widerspruch mit seiner edlen Natur und untreu seinem eigentlichen Wesen — den Menschen nicht vertrauet habe, das enthält in seinem ersten Teile, wenigstens in der Anwendung auf einen Fall, nämlich auf sein Verhalten im Bauernkriege, Elemente einer tragischen Entwickelung, ist in seinem zweiten aber das gerade Gegenteil einer Anlage zur tragischen Verschuldung. Eine aus dem Adel seiner Natur (γενναιότης) entspringende, aber allzu große Vertrauensseligkeit (eine leise Schuld) bringt ihn in Verbindung mit den aufrührerischen Bauern (Schuld) und in schweres Leid. Ließ sich nun dieses Verhältnis in der Dichtung vertiefen und das Geschick des Helden ergreifender gestalten dadurch, daß eine unlösbare Verschlingung von Recht und Schuld und ein daraus folgendes übergewaltiges Leiden zur Darstellung gebracht wurde[1]), dann war die Möglichkeit eines tragischen Helden gegeben,

1) Mit diesen Begriffen kann nunmehr, nachdem die Lessingschen Dramen behandelt sind, als mit bekannten gearbeitet werden.

und die oben S. 214 angegebene Äußerung G. v. B.s selbst, daß er nicht wisse, ob er die Leute und damit auch ihre Sache „böse oder fromm" nennen solle, vermochte den Weg zu solcher tragischen Vertiefung zu weisen. — Dementsprechend mußte aber der zweite Teil jener Erfahrungssumme eine Umkehrung erfahren und ähnlich behandelt werden wie der erste, daß nämlich nicht Mißtrauen gegen seine Feinde ihm Glück bringt, sondern allzu großes Vertrauen diesen gegenüber ihn in das Verderben stürzt (sein Verhältnis zu Weislingen), und daß es ihm nicht wohl geht, wenn er sich und seiner edlen Natur untreu wird, sondern daß ein Bruch mit dieser edlen Natur und Vergangenheit (seiner eigenen Ehrenhaftigkeit und Ehre) ihm den Untergang bereitet. Tragisch vollends wird sein Geschick dann werden, wenn eben dieser Abfall von seiner edlen Natur auf edle Beweggründe zurückgeht, und wenn so die Widersprüche seiner Natur dichterisch aufgefaßt, dargestellt und zugleich versöhnt werden. Daß nun Goethe die Selbstbiographie des G. nicht so „trocken, ungenießbar und verworren" gefunden hat, wie sie oftmals bezeichnet wird, sondern mit dichterischem Auge und zwar mit dem eines dramatischen Dichters las, das beweisen die oben S. 206 f. mitgeteilten Zeugnisse aus W. und D., Nr. 1 und 5, welche auf den psychologischen Gehalt des Dramas mit seinen schweren seelischen Konflikten deutlich hinweisen.

3. Handlung und Gegenhandlung. Das Drama bewegt sich in lauter großen Gegensätzen. Sie kommen schon in den Trägern der Handlung zu sehr deutlichem und entschiedenem Ausdruck und haben ihren Mittelpunkt in den beiden großen Hauptträgern Götz und Weislingen; um diese gruppieren sich alle anderen Personen so, daß sie entweder einem von beiden zugehören und folgen, oder zwischen beiden teils (a) verbindend oder vermittelnd, teils (b) feindlich gestellt sind. Daraus ergibt sich folgende Gruppierung:

Götz.	Weislingen.
Elisabeth.	Adelheid.
Georg.	Franz.
Sickingen, Selbitz, Lerse.	Bischof v. B., Olearius, Liebetraut.
Br. Martin.	Abt von Fulda.

a) Maria.
(Kaiser Maxim. Karl.)
b) Anführer der aufständischen Bauern.

Diese Übersicht und ihre Ergänzung durch die noch übrigen, nur im allgemeinen bezeichneten Teilnehmer der Handlung läßt von vornherein den großen Umfang derselben erkennen. Alle Stände sind vertreten: der Kaiser, die Fürsten (die weltlichen in dem nach der Kurfürstenwürde ringenden Sickingen, die geistlichen in dem Bischof von Bamberg), die

Geistlichkeit (der Abt von Fulda und der Klosterbruder Martin), die Ritter (Götz, Weislingen, Selbitz) und ihre Knappen (Georg, Franz), die kaiserlichen Räte, fürstlichen Hofbeamten und Diener, die bürgerlichen Ratsherren und Kaufleute, die Rechtsgelehrten (Olearius) und Advokaten (Sapupi), die Reisigen und Soldaten, die Bauern, endlich die Zigeuner; d. h. der ganze Kreis der bürgerlichen Gesellschaft wird umschrieben. Ebenso aber auch der ganze Kreis der Kultur: das Leben im Staat und in der Kirche, im öffentlichen Recht (die geordneten Gerichte und die Feme), in der Wissenschaft, im Heerwesen und selbst in der Erziehung (Karl und Georg). — Eine andere Gliederung schafft die Parteistellung; hier sind zu unterscheiden: die Anhänger der kaiserlichen Autorität, der fürstlichen Gewalt, des geistlichen Einflusses, der ritterlichen, bürgerlichen (städtischen) und bäuerlichen Freiheit, der vollen staatlosen Ungebundenheit (die Zigeuner). Krauser werden die Verhältnisse, wenn man die Kreise ordnet, je nachdem sie A. die alte Zeit oder B. die neue Zeitrichtung vertreten: A. Götz und sein Kreis, d. h. die ritterliche Partei; B. Weislingen und sein Kreis, d. h. die fürstliche Partei. Aber auch die aufständischen Bauern müssen als Vertreter der neuen Zeit gelten, obwohl doch gerade sie die erbittertsten Gegner der Fürsten sind, und obwohl G., der Vorkämpfer für die alte Zeit, sich ihnen anschließt. Weitere Fortleitung dieser Gegensätze in der Darstellung des alten und neuen Heerwesens, des alten und neuen Rechtsverfahrens, der alten und neuen Erziehungspraxis, der älteren einfach-natürlichen und der neuen akademisch-humanistischen Bildung, endlich der alten ritterlichen und der neuen höfischen Sitte.

4. Vorläufige Aufstellung der Hauptthemata. I. Zusammenstoß (Konflikt) zwischen dem Recht einer starken Persönlichkeit (der genialen Kraft und der Freiheit) mit den gegebenen Kulturverhältnissen. — II. Im weiteren Rahmen Zusammenstoß zweier Weltalter, nämlich des abscheidenden Mittelalters mit der anbrechenden Neuzeit (s. oben die Selbstzeugnisse Goethes 2, 4 und 7). — III. Edelgemeinte ideale Selbsthilfe einer kraftvollen Persönlichkeit, welche schon als Faustrecht einen Widerspruch in sich tragend, sich weiter durch eine gleichfalls edelgemeinte Verbindung mit roher gemeiner Selbsthilfe (der aufständischen Bauern) in Schuld und dann auch ins Verderben verstrickt (Selbstzeugnis G.s 1 und 5). — IV. Wechselspiel von Treue und Verrat. Die Dichtung beginnt mit einem Verrat an dem Buben des Götz; Weislingen wird Verräter an Götz (zweimal) und an Maria, Franz an seinem Herrn, Götz erfährt vierfachen Verrat (in seinem Buben, durch Weislingens Abfall, durch dessen Intrige, durch den Bruch des Vertrages, der ihm freien Abzug von seiner Burg zusicherte), endlich wird Götz selbst wortbrüchig dem Kaiser gegenüber und insofern ein Verräter an diesem. Bilder der unentwegten Treue: Georg, Elisabeth, Maria. — V. Heldenehre (Ritterehre) und Selbstvernichtung

derselben durch eigene Schuld. Weislingen durch sein treuloses Treiben, aber auch Götz, „der letzte Ritter", durch Verletzung der dem Kaiser geschworenen Urfehde.

Die Themen I und II einerseits und III, IV, V anderseits stehen unter sich in einem engeren Zusammenhang; von ihnen weisen die ersteren I und II auf den historischen, die letzteren III, IV und V auf den psychologischen Gehalt und Charakter des Dramas hin. Will man eine Scheidung von Haupt- und Nebenthemen machen (s. oben Minna v. B. S. 93 und Nathan d. W. S. 155), so werden nicht Th. I und II als Hauptthemen anzusehen sein, wie sonst in der Regel geschieht, sondern umgekehrt die Themen III, IV und V. — Zu dem Th. V vgl. Philotas S. 17 und oben S. 204; bei dem Th. I wird schon jetzt an Schillers Anfangsdramen und an den Wallenstein erinnert werden können.

II. Zur Darbietung.

Da auch hier (s. oben S. 204) wie bei dem Nathan (s. S. 156) die Einzelbetrachtung zurücktreten soll, so begnügen wir uns mit einem allgemeinen Durchblick durch den Aufbau der Handlung und einem allgemeinen Überblick über die Durchführung der Themata. Ziel derselben ist: Aufdeckung einer gewissen Einheitlichkeit auch in der Überfülle und scheinbaren Regellosigkeit von Handlungen. Weil eine große Überfülle von Handlungen vorhanden ist und die Übersicht und Gliederung derselben erschwert, so wird man mit Totalauffassungen und allgemeinen Abgrenzungen beginnen müssen, um dann in sich verengenden Totalauffassungen das Besondere (die Abgrenzung der Exposition und die Einzelgliederung) daraus abzuleiten. Unser Gang wird demgemäß der sein, daß wir mit der allgemeinen geographischen Grundlegung (Aufdeckung des allgemeinen geographischen Schauplatzes) beginnen, sodann in jedem Akte die großen Züge des Verlaufes der Handlung aufdecken, dabei die Szenengruppen (=Bündel), die Zentra derselben und die Höhenpunkte der Handlung feststellen, daran die historischen Elemente (Kulturbilder) nachweisen und endlich die allgemeine Durchführung der obenbezeichneten Themen verfolgen.

Allgemeine geographische Grundlegung. Die Schauplätze sind im I. Akt die Umgegend von Schloß Schwarzenberg in Mittelfranken am Steigerwald (an der geraden Straße von Nürnberg nach Würzburg, seitwärts von der Straße von Bamberg nach Nürnberg); in der Nähe das Dorf und die Burg Haßlach mit dem Haßlacher Wald an der Straße zwischen Schwarzenberg und Bamberg (Hempel S. 30) und das Dorf Dachsbach im Tale der Aisch (H. S. 24); Jagsthausen (G.s Burg), Bamberg (der bischöfliche Palast) und (aus einer Schilderung) Weislingens Schloß am Main. Dazu tritt in jedem Akt nur noch ein Schauplatz: in Akt II eine unbestimmte Gegend im Spessart, in Akt III Augsburg (ein Garten), in Akt IV Heilbronn (Wirtshaus und Rathaus), in Akt V die Gegend von Milten-

berg am unteren Main zwischen Würzburg und Aschaffenburg. Da nun im übrigen die Handlungen sich in den ersten beiden Akten vorzugsweise zwischen Jagsthausen und Bamberg, in Akt III zwischen J. und seiner Umgebung, in Akt IV zwischen J. und Heilbronn, in Akt V zwischen J. und dem Schauplatz des Bauernkrieges auf und ab bewegen, so vereinfacht sich die Fülle der Örtlichkeiten sehr; sie ist mehr durch den Wechsel von Szenen und Örtlichkeiten innerhalb der genannten großen Schauplätze, als durch die Vielheit dieser selbst gegeben.

I. Akt.

Das Ziel der ganzen Handlung ist die Gefangennahme Weislingens und seine Einbringung in Jagsthausen. Diese Handlung verläuft in 4 Szenengruppen: I. die Vorbereitung der Gefangennahme W.s; Szgr. mit dem Schauplatz um Schwarzenberg; II. die Einbringung W.s, Szgr. mit dem Schauplatz Jagsthausen; III. Wirkung der Nachricht davon auf den Hof zu Bamberg, Szeneneinheit; IV. die nächsten Folgen der Gefangennahme W.s in Jagsthausen: neue Verbindung W.s mit Götz. W. zwiefach gebunden durch das Verlöbnis mit Maria, der Schwester G.s, und durch das diesem selbst geleistete Treugelübde. Szgr. mit dem Schauplatz Jagsthausen. — Höhe dieser ganzen Handlung Gr. IV, 1 (H. S. 42): W. „Hier fass' ich Euere Hand. Laßt von diesem Augenblicke an Freundschaft und Vertrauen gleich einem ewigen Gesetze der Natur unveränderlich unter uns sein." — Einblick in die beiden großen Kreise, welche die Handlung der großen Dichtung beherrschen: a) den Kreis des G. (ritterliches Leben) und b) den Kreis Weislingens (höfisches Leben, mittelbar durch die Vorhaltungen des G. in Szgr. II, 3 und unmittelbar in Szgr. III, 1). Dabei Vorführung der sonst bedeutsamsten Träger der Handlung: Elisabeth und Maria, Adelheid durch die Schilderung des Knappen Franz, Georg und Franz, der Bischof von Bamberg, Metzler, der spätere Führer der aufständischen Bauern.

Vorläufige Charakteristik der beiden Haupthelden: 1. Götz: „ein rechtschaffener Herr", „der getreuherzige B." Szgr. I, 1. „Der alte treuherzige Götz! Wer kann ihm nahen und ihn hassen?" Seine Geradheit: „soll ich von der Leber weg reden?" „Ich bin euch ein Dorn im Auge" usw. (II, 5). Seine Selbstlosigkeit: „Er gab unerhört nach, wie er immer tut, wenn er im Vorteil ist" (I, 1). Sein Unabhängigkeitssinn: er „lacht der Fürsten Herrschsucht und Ränke" (I, 3), „setzt den Wert eines freien Rittersmannes darein, nur abzuhängen von Gott, seinem Kaiser und sich selbst" und „ist (mit Sickingen und Selbitz) fest entschlossen, zu sterben eher, als jemandem die Luft zu verdanken außer Gott, und seine Treue und Dienst zu leisten als dem Kaiser" (II, 5). „Ein Mann, den die Fürsten hassen und zu dem die Bedrängten sich wenden" (I, 4). „Vom edelsten einfältigsten Vertrauen auf Gott." „Ein großer Mann" (I, 5). Sein feines Ehrgefühl, das durch nichts so sehr verletzt wird, als durch Wortbruch, wird

angedeutet: „Jetzt wirft er mir selbst einen Buben nieder zur Zeit, da unsere Händel vertragen sind, ich an nichts Böses denke" (II, 5). „Da werfen sie ihm einen Buben nieder, da er sich nichts weniger versieht. Ich glaub' nicht, daß ihn lang was so verdrossen hat" (I, 1). — 2. Weislingen. Ein Mann nicht nur unedler Natur: „Götz, du hast mich mir selbst wiedergegeben, und Maria, du vollendest meine Sinnesänderung" (IV, 3). „Ein vortrefflicher Mann, der edelste, verständigste und angenehmste Ritter in einer Person" (III). Sein mangelnder Unabhängigkeitssinn: „Bist du nicht ebenso frei, so edelgeboren als einer in Deutschland, unabhängig, nur dem Kaiser untertan, und du schmiegst dich unter Vasallen?" (II, 5). Empfänglichkeit für Fürsten- und Weibergunst: „Es hielt dich das unglückliche Hofleben und das Schlenzen und Scherwenzen mit den Weibern" (ebendas.). Zum Verrat geneigt: „Du, Weislingen, bist ihr Werkzeug", nämlich bei dem Verrat an dem Buben (II, 5). Treulos nach dem Urteil der Elisabeth (II, 1).

Die Haupttatsachen der Vorgeschichte. Die enge Jugendfreundschaft der beiden Haupthelden G. und W.; ihre gemeinsame Erziehung an dem Hofe des Markgrafen Brandenburg-Ansbach. „Castor und Pollux" (II, 5). — Die bisherigen Händel der Fehde mit dem Bischof von Bamberg, dem G. zwei Schiffe auf dem Main niedergeworfen (II, 3), mit dem er allzu vertrauensvoll sich verglich, der G. verriet dadurch, daß er ihm einen Buben niederwarf. Entgelt an W., der nunmehr „die Zeche bezahlen soll", und dadurch Begründung des Anschlages gegen diesen. — Rückblick auf die frühere Kölner Fehde und auf den Anlaß zu derselben (II, 1).

Einzelne Kulturbilder und Bilder aus dem geschichtlichen Leben in der Reihenfolge der Szenen: volkstümliches Herbergsleben, Waldrast, Vorbereitung eines Überfalles und ein solcher selbst in der Schilderung (II, 2), ein Blick in das klösterliche Leben und auch in ein Klosteridyll (St. Veit. I, 4), ein Familienidyll (II, 1 und 4), ein Bankett am Hofe (III), Verlobung und Abschluß eines Vertrages (Freundschaftsbundes) (IV, 1—3).

Situationsbilder (zur Übung der Kunst des Sehens s. oben S. 204): die Gefangennahme Weislingens in Szenengruppe II, 2; die Begegnung mit dem Bischof v. B. im Wirtshaus zum Hirsch in Heidelberg in II, 3; der alte Berlichingen am Kamin und die spielenden Knaben um ihn herum in II, 4; das Bankett in III; die Schilderung der Burg Jagsthausen in II, 4 und des Schlosses W.s in IV, 4.

Gesamtbild der politischen und sozialen Zustände: Charakteristik des Reiches; „das Reich ist trotz ein vierzig Landfrieden noch immer eine Mördergrube. Franken, Schwaben, der Oberrhein und die angrenzenden Länder werden von kühnen und übermütigen Rittern verheert. Sickingen, Selbitz, Berlichingen spotten in dieser Gegend des kaiserlichen Ansehens" (III). „Des Kaisers Länder sind der Gewalt des Erbfeindes ausgesetzt; er begehrt von den Ständen Hilfe, und diese erwehren sich kaum ihres Lebens. Auch die entfernte Majestät kann sich selbst nicht

schützen ... Mit dem Kaiser spielen die Fürsten auf eine unanständige Art; ... mancher dankt in seinem Herzen Gott, daß der Türk dem Kaiser die Wage hält" (II, 4). — Der Bauernkrieg in Sicht. „Dürften wir nur so einmal an die Fürsten, die uns die Haut über die Ohren ziehen" (I, 2). — Verwirrung und Gärung im Rechtsleben (III).

Vorbereitung der großen oben S. 218 genannten Themen. Thema I. Hierhin gehören die Stellen, welche G.s starkes Unabhängigkeitsgefühl bezeugen; seine Auflehnung gegen die Fürsten, sein Fürstenhaß. „Fürsten werden ihre Schätze bieten um den einen Mann, den sie jetzt hassen." „Ich danke dir, Gott, daß du mich ihn hast sehen lassen, diesen Mann, den die Fürsten hassen, und zu dem die Bedrängten sich wenden (I, 4), vgl. II, 3 Schluß und IV, 3: „Franken und Schwaben, ihr seid nun verschwisterter als jemals. Wie wollen wir den Fürsten den Daumen auf dem Aug' halten!" Auflehnung gegen die Städte (Kölner Fehde), gegen den Zwang der klösterlichen Gelübde (I, 4).

Thema II. Zusammenstoß der ritterlichen Freiheit mit den höfischen Ansprüchen und der fürstlichen Gewalt. (Dies ist nach G.s Auffassung auch der Sinn des Bundes mit Weislingen, s. die oben zu Th. I. angef. Stelle.) G.s Sympathien mit den freieren Anschauungen vom Klosterleben. Alte und neue Bildung, altes und neues Rechtsleben, alte und neue Erziehung.

Thema III. Berechtigte Selbsthilfe in den Anschlägen gegen den Bischof von Bamberg und gegen Weislingen selbst. Die Kölner Fehde; aber schon hier Hindeutung auf die Verbindung von Recht und Schuld. „Die rechtschaffensten Ritter begehen mehr Ungerechtigkeit als Gerechtigkeit auf ihren Zügen" (Maria in II, 1). Das Urteil des Br. Martin: „ein Mann, den die Fürsten hassen, und zu dem die Bedrängten sich wenden" (I, 4). Vorbereitende Hindeutung auf das spätere Verhältnis zu den Bauern und zu ihrem Versuch einer gewaltsamen Selbsthilfe.

Thema IV. Die Dichtung beginnt mit der Hinweisung auf einen Treubruch und einen Verrat (die Niederwerfung des Buben). Der Groll darüber zieht sich durch den ganzen I. Akt hindurch und wird das die Handlung bewegende Motiv. Immer neue Wiederkehr der Hinweisung auf diesen Verrat (vgl. oben S. 221 u. II, 5 Schl.). — Weislingen ist in den Verrat, sein Geschick in die Folgen desselben verstrickt, seine Gefangennehmung ein Entgelt für die Niederwerfung des Buben. Der Akt schließt mit der Aufrichtung eines Treubundes (Götz und W.), stellt aber den neuen Verrat W.s an G. und zugleich auch den anderen seines Buben Franz an ihm selbst in Sicht.

Thema V s. die oben S. 212 angegebenen Zeugnisse für das lebhafte Ehrgefühl G.s, das nichts so sehr verletzt, als Wort- und Vertragsbruch.

Grundlegendes für das Verständnis der folgenden Haupthandlung. Georg und Franz werden nach ihrer Eigentümlichkeit und auch schon nach ihren Gegensätzen eingeführt, die Zukunft Karls im Gegensatz zu seinem Vater (s. den Schluß des ganzen Dr.) bereits an-

gedeutet, die neue Lösung des Verhältnisses zwischen G. und W. vorbereitet („mir war's heute nacht, ich gäb' dir meine rechte eiserne Hand, und du hieltest mich so fest, daß sie aus den Armschienen ging wie abgebrochen") (IV, 2). Vor allem wird auch die Rolle, die Adelheid dabei übernehmen wird, deutlich in Sicht gestellt (IV, 4). Und wenn nun zugleich die Keime zu dem Verhältnis zwischen Franz und Adelheid gelegt werden, so wird nicht nur der neue Verrat W.s an G. (Verschuldung), sondern auch der Verrat des Knappen an ihm (die Nemesis) vorbereitet. Somit sind auch die Keime der folgenden Verwickelung gelegt.

Demnach sind alle Anforderungen an eine Exposition (s. oben S. 39) erfüllt; und da die eigentliche Haupthandlung mit dem neuen Treubruch W.s in Akt II beginnt, so ist auch die Abgrenzung der Exposition deutlich; sie fällt mit dem Inhalt von Akt I zusammen. Endlich hat schon diese allgemeine Betrachtung gezeigt, daß jene keineswegs „regellos" und „chaotisch" verläuft, sondern sich durchaus einheitlich entfaltet; ja, Szenen, welche auf den ersten Blick für die Handlung selbst und ihren Fortgang nichts zu bedeuten scheinen, erweisen sich als wohlberechnet. So ist die Szene mit dem Bruder Martin nicht nur begründet durch die Absicht, auch die kirchlichen Zustände wenigstens zu streifen, sondern sie füllt auch sehr glücklich die Pause der Handlung aus, welche notwendig war, wenn wir den Hergang eines Anschlages erwartungsvoll mit durchleben sollen. Die Szene (II, 4 Karl, Götz u. W.), die zunächst als entbehrlich angesehen werden könnte, dient nicht nur dazu, einen Punkt des Zeitgeistes (Erziehungspraxis) zu charakterisieren, sondern ist auch von großer psychologischer Feinheit, um die anfängliche Spannung der beiden Gegner in so peinlicher Lage (nach der Einbringung W.s) zu mildern und mit dem gegenwärtigen Bilde eines kindlichen Stillglückes den Blick beider Männer auf das verlorene einstige Stillglück ihrer Jugendfreundschaft zu lenken. Diese Erinnerung wird dann ein Mittel zur neuen Annäherung und Wiedervereinigung. (Anderes in den folgenden ergänzenden Bemerkungen.)

Ergänzende Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.[1])

Szenengruppe I, Sz. 1 und 2. Bedeutsame Stimmungswelt in den Kreisen beider Parteien und in dem Volk (Bauern). Vorbereitung auf das persönliche Auftreten G.s in Sz. 3. Die Quelle zu der Erzählung von der Niederwerfung des Buben und von dem Anschlag auf den Bischof in der Selbstbiographie S. 35 und 36: „der Bube ward treulos und meineidig verraten, gefangen und eingelegt." — Volkstümliche derbe Sprache. — Zum Schluß das Grollen des gegen die Fürsten heraufziehenden Gewitters, das im Bauernkriege am Ende des Dramas sich entladen soll.

---

1) Der Schüler ist durch die Vorbesprechung, welche die häusliche Lektüre der Dichtung von seiner Seite immer zur Voraussetzung hat, nunmehr in den Stand gesetzt, ohne sezierende Betrachtung des einzelnen zum Genuß des ganzen Aktes zu gelangen.

Sz. 3—5. Der Hauptheld wird nicht nur persönlich eingeführt, sondern seine Erscheinung auch fixiert durch eine Wiedererkennung durch den Bruder Martin. (Verwertung des dichterischen Motives der ἀναγνώρισις.) Höhe: „So seid ihr Götz von Berlichingen! ich danke dir, Gott, daß du mich ihn hast sehen lassen" usw. . . . „Es ist eine Wollust, einen großen Mann zu sehen." — Die Einführung des Georg. Sehr allgemeine Typen dazu in der Selbstbiogr. S. 46: „Ich hätt einen Knecht bedinget mit Namen Georg von Geislingen, der hätt mir ein Dienst versprochen und zugesagt; den haben sie von Nürnberg . . . hart verwundet und erstochen" und S. 74: „Und hätten mir einen jungen Knaben, der mein Vetter war, hieß Hans Georg von Thüngen, auch niedergeworfen, der auch zu einem rechtgeschaffenen Menschen worden, den ich hätt verschickt in eines Fürsten Dienst in das Land zu Franken." Ebendaselbst wird ein dritter Georg (Gebsattel) ebenfalls als ein tüchtiger Knappe G.s erwähnt. Vgl. auch S. 66: „Ich hätt gar einen feinen frummen Knecht, dem ich viel und hoch vertrauet, der auch mir treulich dienet" (vgl. oben S. 210.) — Bedeutung der dichterischen Figur Georgs: Entwickelung eines zarten Knaben zu einem Heldenjüngling (s. Philotas S. 17 und Emilia Galotti S. 39); Gegenbild zu dem ritterlichen Heldentum Götzens[1]); Bild einer unbefleckten Ritterehre und unentwegten Treue im Gegensatz zu dem Götz des Bauernkrieges; auch er untergehend als „ein letzter Ritter"; Gegenbild endlich zu Franz und auch zu Karl, sowohl wenn man auf ihr Leben und ihr Ende (Georg auf dem Schlachtfelde, Karl im Kloster) sieht, als auch auf ihre erste Einführung, Auch hier ein Knabenidyll von naiver Schönheit, wie bei der Einführung Karls (in II, 1 und 4), aber es trägt zugleich heroische Züge und wirkt um so rührender. Seine flehentliche, immer dringlicher wiederholte Bitte: „nehmt mich mit" wird — später erfüllt — ihn und sein Geschick an dasjenige G.s und auch an dessen Untergang fesseln. Wir haben dabei etwas von der Empfindung, die den Dichter der Ilias erfüllt (Il. XI, 604), wenn er das Auftreten des Patroklos mit den Worten begleitet: κακοῦ δ' ἄρα οἱ πέλεν ἀρχή. — Die Worte des Bruder Martin: „Folge seinem Beispiel (nämlich dem des St. Georg), sei brav und fürchte Gott" und der Gebetswunsch Georgs: „Heiliger Georg! mach mich groß und stark" usw. wirken wie eine Art Ritterweihe.

Der Bruder Martin ist ein sehr schwaches Seitenbild zu dem Augustiner-Mönch Martin Luther[2]), aber das Gefühl des Druckes,

1) Vgl. R. M. Meyer a. a. O. S. 72: „Einen merkwürdigen, für seine Technik der Charakterzeichnung durchweg bezeichnenden Kunstgriff wendet Goethe schon hier an: der Hauptperson ein verkleinertes Abbild, ja eine ganze Stufenreihe solcher Abbilder zur Seite zu stellen."

2) Wie sonst die Gestalt des Reformators auf Persönlichkeiten und Situationen im Drama vielfach eingewirkt hat, weist R. Weißenfels a. a. O. S. 295 ff. und 343 ff. nach. Die dort gegebenen Winke lassen sich vortrefflich verwerten, um den Schüler zu einer eingehenderen Beschäftigung mit Luthers Leben und Schriften zu veranlassen.

unter welchem der ganze Stand litt („das Gefühl seines Standes frißt ihm das Herz"), und welches auch ein Motiv in der reformatorischen Bewegung wurde — auch Luther in der Schrift „An den christlichen Adel" verlangt Befreiung von dem Zwange der hier genannten Gelübde —, gibt die Einführung des Br. M. treffend wieder. Auch war gegenüber dem feindseligen Verhältnis aller sonstigen Vertreter der Geistlichkeit zu G. die Mitteilung eines anderen Urteils aus diesem Stande geradezu notwendig. — Geschickte Einflechtung von der Geschichte der eisernen Hand als eines bedeutsamen Punktes der Vorgeschichte. — Das Wort G.s: „und wenn ich 12 Hände hätte" usw. ist fast wörtlich der Selbstbiogr. entlehnt, s. oben S. 213.

Szenengruppe II, Sz. 1. Die Personen Elisabeth, Maria, Karl sind eine freie Erfindung des Dichters. Der historische Götz war zweimal vermählt, zuerst mit einer Dorothea von Sachsenheim und seit 1517 mit einer Dorothea Gailing von Illesheim. Aus dieser Ehe gingen 3 Töchter und 7 Söhne hervor; von letzteren starben 5 in zartem Alter; von den 2 überlebenden focht der eine auf seiten Ulrichs von Württemberg, der andere wurde der eigentliche Erbe der Besitzungen G.s und starb 5 Jahre nach seinem Vater als brandenburgischer Rat.[1]) Daß Götz in der Tat eine Schwester namens Maria hatte (später vermählt mit einem Valentin von Lichtenstein)[2]), ist uns jetzt aus dem großen in der Anm. genannten archivalischen Werk bekannt geworden, war Goethe aber sicher unbekannt. Die Selbstbiographie gedenkt seiner Gattin vorübergehend bei Gelegenheit des Bauernkrieges S. 78, der übrigen Familienglieder aber nur in der allgemeinen Wendung „mein Weib und Kinder" (z. B. S. 78 und 80). — Des Dichters Gestalten mit ihren Gegensätzen (Vater und Sohn, Gattin und Schwester) sollten den Zwiespalt der Lebensanschauungen in den Kreis auch des Hauses hineintragen. Im besonderen diente der Gegensatz „Vater und Sohn" zur Vertiefung des Erfahrungslebens B.s (s. den Schluß des Dr.).

Die Geschichte von dem frommen, wundertätigen Kinde, das später ein Kloster baut, wird zu einer bedeutsamen Beziehung auf das eigene spätere Klosterleben Karls. Gegensatz dazu die Hinweisung Elisabeths auf das vorbildliche Leben und Tun seines Vaters. Die Geschichte von dem Anlaß der Kölner Fehde findet sich in der Selbstbiogr. S. 34: „Etliche meiner guten Freunde baten mich eins wegen, der war seines Handwerks ein Schneider und ein guter Zielschütz mit der Buchsen; der war zu Stuckgarten daheim und hätt zum Ziel geschossen zu Köln und war 100 Gülden das best gewesen; das gewunn er. Aber die von Köln hätten ihn darum betrogen und wollten ihm nichts geben. So hätt er solches den Hofjunkern angezeigt zu Stuckgarten, gesagt und geklagt. Da schrieb mir mein Schwehr, Reinhard von Sachsenheim seligen, und bat mich, ich

1) von Berlichingen in dem oben S. 203 angeführten Werke S. 645.
2) Ebendaselbst S. 617.

sollt mich seiner annehmen; das ich nun thät, und wurd deren von Köln Feind und warf ihnen zween Bürger, die waren Kaufleut, ein Sohn und ein Vater, nieder." — Erste Hinweisung auf Weislingens Charakter und die Hauptpunkte in seinem früheren Verhältnis zu G.

Sz. 2. Die Erzählung von dem Überfall verwertet Züge aus der Geschichte des Überfalles des Grafen von Waldeck. Selbstbiogr. S. 67: „Und wie wir anzogen, so hütet ein Schäfer allernächst dabei, und zum Wahrzeichen so fallen 5 Wolf in die Schaf, und greifen auch an; das hört und sah ich gern, und wünscht ihnen Glück und uns auch, und sagt: ‚Glück zu, lieben Gesellen, Glück zu überall' und hielt es für ein Glück"... „Da befahl ich meiner Knechte zweien, sie sollten nichts thun, denn auf den Grafen Acht haben und sollten sich an ihn nesteln ... Und fand danach meine zween Knechte an ihm, als wären sie an ihn kuppelt, wie ich ihnen denn befohlen hatte." — Der eine Knecht, der „entwischt ist", bringt die Nachricht von der Gefangennahme Weislingens an den Hof zu Bamberg.

Sz. 3. Die Erzählung von der Begegnung B.s mit dem Bischof von Bamberg im Hirsch zu Heidelberg ist fast wörtlich der Selbstbiogr. S. 43 entnommen, aber dramatischer gefaßt. Nur ist dort statt Franz von Sickingen ein Martin v. S. und zwar auch als „mein Schwager" genannt.[1])

Sz. 4. Erziehung zur Gelehrsamkeit, die in der wirklichen und selbst in der heimatlichen, Welt fremd bleibt oder sie nur nomenklatorisch kennt. — Das Wiederfinden des „alten" Götz ist auch eine Art von Wiedererkennung. Jugend- und Heimaterinnerung, Rückkehr in die Heimat, ein echt menschliches und darum auch sehr häufig dichterisch verwendetes Motiv (Goethe im Werther und Tasso, Schiller in den Räubern); ebenso das Motiv der Jugendfreundschaft (vgl. Wallenstein und Oktavio im „Wallenstein"). Erinnerung endlich an die Waffenbrüderschaft und ihre Bewährung in schwerster Zeit bei der Pflege G.s nach dem Verlust seiner rechten Hand. Die Selbstbiographie erzählt von der besonders treuen Pflege, die er in jener Zeit von einem Christoph von Giech erfahren habe. — Die Geschichte von dem Handel mit „dem Polacken" am Hofe des Markgrafen von Brandenburg-Ansbach findet sich in der Selbstbiogr. S. 7: „Und begab sich auf eine Zeit, daß ich mich neben einen Pollecken zum Essen niedersetzt, welcher sein Haar mit Eiern gebicht ... und wie ich neben bemeltem Pollecken herausspring, hätt ich ihm das hübsch Haar mit dem Rock etwas erwischt und ineinander verwirret. Da ersiehe ich ihn ungefährlich im Springen, daß er nach mir sticht mit einem Brodmesser" usw. — Das freundliche Urteil über den Bischof von Würzburg zeigt, wie dasjenige über den Landgrafen von Hanau in dieser Szene und in Akt III g. E., daß Götz nicht blindem Haß

1) „Schwager" ist die damals gewöhnliche Bezeichnung nahestehender Genossen. Franz v. S. war nie G.s Schwager im jetzigen Sinne.

gegen die Geistlichen und Bischöfe ergeben ist; im übrigen wird auch hier der Widerstreit der Anschauungen über alte und neue Zeit, über Berechtigung und Nichtberechtigung der fürstlichen Gewalt zum Ausdruck gebracht; die Spitze ist die scharfe Verurteilung von Verrat und Treubruch durch G. — Der Versöhnung geht eine offene Aussprache voraus; die Höhe liegt in der schweren Anklage: „und du, W., bist ihr Werkzeug."

Szeneneinheit III. Die Personen: ein Vertreter der beschränkten Geistlichkeit (Abt von Fulda), der intelligenten (Bischof von Bamberg), der neuen Rechtsgelehrsamkeit (Ölmann-Olearius), eines parasitischen, aber witzigen Hofmannes, wie sie das höfische Leben großzog (Liebetraut). Er ist die verfeinerte Gestalt eines Hofnarren und doch noch etwas von einem Hofdichter (vgl. Akt I, 1).[1] — Tafelunterhaltung über soziale (Rechtsleben) und politische Zustände (die Ohnmacht des Kaisers und des Reiches; den bevorstehenden Türkenkrieg). Beide Themen hängen innerlich zusammen und sind durch das allgemeine Interesse an dem vom Kaiser aufgerichteten ewigen Landfrieden nahegelegt. Der Unterschied zwischen mündlichem und geschriebenem, natürlich-wachsendem, schöpferisch immer weiter sich bildendem und fertigem, totem Recht, zwischen Gewohnheitsrecht (usus ac consuetudo, Tradition) und festgelegtem Buchrecht. Goethes Thesen bei der der Entstehung des G. v. B. ziemlich gleichzeitigen Promotion in Straßburg. These I: . . . Consuetudo obrogat et emendat legem scriptam (zugunsten des Gewohnheitsrechtes) und Th. IV: Illiterati et juris imperiti judices esse non possunt (gegen das Schöffengericht). Das neue Buchrecht wird gegen „den Pöbel" in Schutz genommen und gepriesen, das Gewohnheitsrecht und die Rechtsprechung der Laien (Schöppenstuhl) geringschätzig angesehen, und doch ist nachher in der Zeit der Anarchie allein dieses imstande, Recht zu schaffen (in der heiligen Feme). — Ein Marschall von Pappenheim mit einem Auge wird in der Selbstbiographie erwähnt S. 90. — Liebetraut setzt das Schrauben fort mit der Erwähnung von Sachsenhausen, einer Anspielung auf die sprichwörtliche Grobheit der dortigen Bewohner. — Die Nachricht von der Gefangennahme W.s (Kontrast und Peripetie) setzt den geschilderten Kreis und seine Anschauungen mit W.s Namen und weiterem Tun in Verbindung.

Szenengruppe IV, Sz. 1. Treubund (Verlöbnis) W.s mit der edlen Maria; seine Natur ist nicht durchaus unedel, sondern empfänglich für eine einfache Glückseligkeit. Gegensatz dieser Szene zu Sz. 4, der Vorbereitung eines neuen Bundes, die den Verrat an dem eben geschlossenen in sich trägt.

---

1) Hierzu vgl. Assmann, Gesch. des Mittelalters, 3. Abt. S. 276: „Je mehr die mittelalterlichen Institutionen sich überlebten, ohne daß sie doch schon beseitigt werden konnten, desto mehr forderten sie den Spott heraus. Unter den höheren Ständen regte sich zuerst das Bedürfnis der Satire, und in eben dem Maße als die Dichter sanken, kamen die Hofnarren empor, die in ihrer besseren Gestaltung den natürlichen Verstand den Verkehrtheiten der Wirklichkeit gegenüber vertraten."

Sz. 2 und 3. Götz nach dem Adel seiner Gesinnung gibt W. vertrauensvoll die Freiheit zurück. W. erneuert den Treubund mit Götz durch Wort und Handschlag. Götz faßt diesen Bund als ein politisches Bündnis zwischen Franken und Schwaben, des Ritterstandes gegen die Fürstenmacht auf und knüpft daran die weitgehendsten Hoffnungen; um so bitterer später die Nachricht des Verrates. — W.s Sinnesänderung ist aufrichtig, ein Sieg des edleren Teiles in ihm: „du hast mich mir selbst wiedergegeben", eine Genesung von der Ehrsucht, aber vorübergehend, weil er kein stetiger Charakter ist. (Gegensatz zur stetigen Treue G.s.)

Sz. 4. Kontrast, der auf uns schon wirkt wie eine Peripetie. Die Versuchung durch Fürsten- und Weibergunst läßt die kommende Verführung ahnen. Der Bischof v. B. ist Diplomat und gleichgültig gegen ein gegebenes Wort (Gegensatz zu der edlen, offenen Geradheit G.s). — Einführung der Adelheid nach der einen Hauptseite ihres Wesens, der verführerischen Schönheit; die andere, ihre verführende Ränkesucht, wird wenigstens angedeutet („als wenn sie einem großen Streich nachsänne"; „ein feiner lauernder Zug um Mund und Wange"). Die Schilderung verfährt nach der Weisung Lessings im Laokoon und zeigt die Wirkung an Franz. — Der lockende Gruß an W. wird der erste Zug zur Losreißung von Maria. Gegensatz der beiden Gestalten Maria und Adelheid und beider Verhältnisse. Gegensatz vor allem auch zwischen Franz und Georg und dem Verhältnis zu ihren Herren. Das Wort W.s: „Ich will Bamberg nicht sehen, und wenn St. Veit in Person meiner begehrte", weckt in uns schon die Überzeugung, daß die bestimmbare Natur W.s es bei diesem Wollen nicht wird verbleiben lassen. Gegensatz das Wort des Franz: „mein Herr muß hin." — Das Selbstzeugnis eines großen Dichters über das innerste Wesen der dichterischen Schöpfungstätigkeit: „So fühl' ich denn in dem Augenblick, was den Dichter macht, ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz!" (vgl. das lateinische: pectus est, quod disertos facit).

II. Akt.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Deutlich sind drei größere Handlungen zu unterscheiden, in welchen sich der Fortgang der Gesamthandlung bewegt. A. Weislingen wird vom Bamberger Hof wieder eingefangen; sein doppelter Treubruch an Götz und Maria. B. Götz sagt den Nürnbergern Fehde an. C. Feindliches Vorgehen Adelheids und Weislingens gegen Götz. — Das allgemeine Verhältnis dieser Handlungen zueinander ist dieses, daß A. den Übergang von der Exposition zur großen Haupthandlung bildet, B. die künftige Verschlingung mit vorbereitet, die in C. ins Werk gesetzt wird. A. und B. werden in den beiden ersten Sz. 1 und 2[1]) wie in einer Art Exposition zu diesem Akt angekündigt

1) Die Abgrenzung der Szenen ist für uns durch den Wechsel der Schauplätze gegeben.

(Eingangsszenen); sodann entwickelt sich A. in einer Szenengruppe von 6 Szenen (Sz. 3—8); es folgt C. in der Szeneneinheit von Sz. 9 und endlich als eine Art Anhang die Ausgangsszene 10: ein Kulturbild zur Ergänzung der früher aufgezeigten Kulturbilder mit einem schließlichen Hinweis auf den Beginn der in B. angekündigten Nürnberger Fehde. Dieser Hinweis verknüpft nicht nur B. und C. untereinander, sondern auch diese beiden Handlungen mit der nachfolgenden. Mithin ist auch hier der Bau des Dramas nicht „regellos", sondern durchaus planvoll. Ebenso ist die Behandlung der Örtlichkeit im Wechsel der Schauplätze Bamberg und Jagsthausen innerlich begründet und auch der dritte Schauplatz „im Spessart", wenngleich sehr allgemein und unbestimmt gehalten, doch nicht willkürlich gewählt. Die Kaufleute von Bamberg und Nürnberg, die von der Frankfurter Messe kommen, und denen Götz mit Selbitz auflauern will (Sz. 2 Schl.), haben den Weg durch den Spessart (Straße Aschaffenburg-Lohr) zu nehmen. An den Abhängen des Spessart, in der Nähe von Lohr, liegt die Grafschaft Rieneck (Sz. 8 geleitet Georg reineckische Bauern hinauf nach Bamberg), und etwas weiter stromaufwärts am Main findet sich bei Carlstadt eine Ortschaft Mühlbach, an welche Goethe zum Schluß des Aktes („wir packen sie zwischen Beerheim und Mühlbach im Wald") gedacht zu haben scheint, während Beerheim wahrscheinlich ein frei erfundener Name ist.

Etwas freier ist die Zeit behandelt. Es liegen längere Zwischenräume zwischen Sz. 6 und 7 (die erfolgte Abweisung Weislingens durch Adelheid), zwischen Sz. 7 und 8 (die vollzogene Aussöhnung W.s mit dem Bischof und der vollzogene Treubruch an Götz), zwischen Sz. 8 und 9 (eine längere Zeit des Verkehres zwischen Adelheid und W., wie sich aus den Eingangsworten in Sz. 9 ergibt).

Die Eingangsszenen 1 und 2.

Sz. 1. Ein Bild aus dem höfischen Leben (Seitenstück zu der Bankettszene in Akt I), bei Aufführungen eine besonders reiche Ausstattungsszene (Tableau). — Elemente: geistlicher Hof, Frauendienst und Höflingsleben. Unter den Höflingen Liebetraut als Typus eines vollendeten Weltmannes, der höfische Glätte und diplomatisches Geschick vereinigt, ein Meister höfischer Sitte ist und doch ironisierend darüber steht (das „Lied" mit Anspielungen auf die nach einem neuen Gatten ausschauende Witwe Adelheid; die ironischen Bemerkungen über das Schachspiel und das höfische Spiel mit den Damen, über Weislingens Schwäche). Für die Charakterfigur Liebetrauts bot die Selbstbiographie keinerlei Anhalt; sie ist des Dichters eigenste Schöpfung.[1]) — Die Schachspielszene; Rück-

1) Doch in unverkennbarer Anlehnung an Shakespeares Narren; mit ihnen hat er die schlagfertige, spitzfindige, in Worten spielende Dialektik, hat er das ganze Wesen gemein: er ist klüger als seine Umgebung, in seiner Narrheit der einzige Kluge unter den Höflingen des Bischofs (R. Weißenfels a. a. O. S. 355).

beziehung auf die andere, von welcher Franz berichtet in der Schlußszene von Akt I. Eine Schachspielszene auf einem „Tage in Bischofsheim“, den der Bischof von Mainz dem Götz angesagt hatte, erwähnt die Selbstbiogr. S. 60 und deutet zugleich den Gegensatz zwischen ritterlicher Arbeit und höfischem Spiel an: „Da saßen die mainzischen Amtleut', und spielten im Bret; das war mir gleich spöttlich.“ Vgl. auch die Schachspielszene in Lessings Nathan d. W. II, 1—3.

Ergebnis: die Entsendung Liebetrauts zu Weislingen, um diesen zum Abfall von Götz zu verleiten. Höhe: „der Händedruck eines Fürsten und das Lächeln einer schönen Frau! da reißt sich kein Weislingen los.“

Sz. 2. Zuwachs von Personen: die Gestalt des H. von Selbitz. Auch er ist ein Selbsthelfer ritterlicher Art und daher Abbild zu Götz, s. oben S. 224, Anm. 1. Ergebnis: die Eröffnung der Fehde gegen die Nürnberger durch einen Anschlag auf die von der Frankfurter Messe zurückkehrenden Kaufleute. Nach der Selbstbiogr. S. 44 ist Götz an dieser Fehde schuldig, s. die oben S. 210 mitgeteilte Stelle; nach der Dichtung haben die Nürnberger angefangen; sie haben den Bambergern seinen Buben verraten (Verknüpfung mit der Handlung in I. s. oben S. 221), und Götz handelt in berechtigter Selbsthilfe (Thema III, s. oben S. 218). — Isolierung der Ritter, wenn nicht nur „Reichsstädte und Pfaffen“, sondern auch Pfaffen und Fürsten (wie der Bischof und W.) stets zusammenhalten. — „Der Bürgermeister von Nürnberg mit der güldenen Kette um den Hals“; vgl. die Selbstbiogr. S. 47: „der Burgemeister v. N., der eine große guldine Ketten am Hals hangen und ein Kürißbengel in der Hand hätte.“ — „Mit all seinem Witz“, Anspielung auf den „Nürnberger Witz“; vgl. den bekannten alten Spruch: „Der Venediger Macht, der Augsburger Pracht, der Straßburger Geschütz, der Nürnberger Witz (= Erfindungsgabe), der Ulmer Geld sein sehr berühmt in aller Welt.“

Die Szenengruppe von Sz. 3—8.

Das Ziel und das Ergebnis der Handlung ist die Wiedereinfangung Weislingens, sein Treubruch („bundbrüchig“) an Götz; die Höhe liegt in den Worten Götz': „Treu und Glaube, du hast mich wieder betrogen!“ — Stadien in der Bewegung auf dieses Ziel: Weislingen kehrt nach Bamberg zurück; er läßt durch sophistische Gründe sein Gewissen über seinen Eid beschwichtigen, setzt sich stolz und trotzig über die Demütigung hinweg, welche ihm die gerade Ehrlichkeit des schlichten „Reitersjungen“ Georg bereitet, und wird schließlich durch die berückenden Künste der schönen Adelheid gefangen. — Kunstvolle Durchführung dieser Entwickelung im einzelnen: a) am Eingang (in Sz. 3) und am Ausgang (in Sz. 7) eine Warnung vor der Versuchung, das Scheuen des Rosses, das nur mit Schmeicheln und Drohen zum Tore des Bamberger Schlosses hineingebracht wird (ein die so folgenschwere

Handlung fixierendes Moment, um sie unserer Anschauung fester einzuprägen; vgl. die ganz ähnliche Verwendung dieses dichterischen Motives in Goethes Egmont Aufz. IV; das Roß Egmonts, als er in den Palast Albas einreitet; s. auch Bd. IV, Abteilung 1, S. 362). — b) als Vorbereitung die Aufdeckung der sophistischen „Kunststückchen" (der Verführung) durch den Mund Liebetrauts selbst. Darin eine psychologisch berechnete Stufenfolge: zuerst Verdunkelung des im Wege stehenden Tatbestandes (der neuen Verbindung W.s mit Götz); sodann Erweckung der verführerischen älteren Erinnerungen in W. und Anknüpfung an diese Erfahrungen, endlich Lähmung seines Willens („er wollte — ohne zu wollen") und schließlich Zusammenfassung der Wirkung und des ganzen Ergebnisses („ich warf ihm ein Seil um den Hals, aus drei mächtigen Stricken, Weiber-, Fürstengunst und Schmeichelei gedreht, und so hab ich ihn hergeschleppt"). — c) Danach in Sz. 4—8 Wechsel derjenigen Stimmen, welche das Verhalten W.s mit dem rechten Namen als eidvergessenen Treubruch bezeichnen (Sz. 4 und 8) und derjenigen, die den Verrat zu beschönigen und herbeizuführen suchen. In diesem Mittelstück wiederum eine Steigerung: α) Vorwürfe des Bischofs in der Absicht, W. seinen Eid als eine unüberlegte Handlung erkennen zu lassen, und Einwirkung der Fürstengunst (Sz. 5). β) Spott der Adelheid über Ritterpflicht (= Kinderspiel) und heiligen Handschlag; sophistische Erweisung der Nichtigkeit seines Eides. γ) Schmeichelei und Einwirkung auf den Ehrgeiz: „du wirst ein Sklave eines Edelmannes werden, da du Herr von Fürsten sein könntest." δ) Sophistische Verdächtigung des von W. verratenen Gegners (Sz. 6). — Das Ergebnis: W. hat gelernt, sein Gewissen sophistisch selbst zu betrügen. „Das kann ich doch alles tun unbeschadet Berlichingen und unserer Verbindung" (Sz. 7). — Zusammentreffen der soeben genannten verschiedenen Strömungen in der Erzählung Georgs von seiner Begegnung mit W. (Sz. 8). Starke Verurteilung W.s durch Georg: „ich sahe das Geständnis seines Lasters in seinem Gesicht; . . . ich sagte, es gäbe nur zweierlei Leut', brave und Schurken, und ich diente Götzen v. B."; ebenso auch durch Selbitz am Schluß dieser Szene: „ich wollte lieber mein ander Bein dazu verlieren, als so ein Hundsfott sein." — Die Höhe dieser ganzen Szenengruppe liegt in den Worten Götz' v. B.: „Treue und Glaube, du hast mich wieder betrogen!" vgl. damit die Worte der Selbstbiogr. oben S. 212 und dazu die Bemerkung S. 216. Damit ist auf das Hauptthema IV hingewiesen: Wechselspiel von Treue und Verrat, s. S. 218. Mit dem starken Urteil Georgs und Selbitz', sowie in der Klage Götz' ist zugleich schon im voraus ein Urteil gesprochen über Götz selbst, wenn auch dieser sich des Wortbruches schuldig machen wird (tragische Ironie).

Fortsetzung weiterer (Neben)handlungen in dieser Szenengruppe: Georg macht seinen ersten Ritt (Sz. 4); er ist aus einem Reiterbuben (Akt I) ein Reitersknecht geworden; erste Stufe in seiner Entwickelung zu einem Heldenjüngling, vgl. oben S. 224; seine „Kommission", die Fahrt

nach Bamberg, wird zu einem Gegenbilde der diplomatischen Mission Liebetrauts in Sz. 1 und 3.

Einzelnes. Zu Sz. 3. Die Schilderung W.s aus einem ungezwungen sich darbietenden Anlaß und in Anlehnung an ein Porträt (vgl. Lessings Laokoon XX); sie läßt deutlich hindurchscheinen, daß W. keine durchaus unedle Natur ist (freundliche Augen, ein halb trauriger Zug auf seinem Gesicht). Bedeutsame Hinweisung schon jetzt auf des Kaisers Enkel (Karl V.) und seine Ähnlichkeit mit W. Er wird diesen später in der Neigung der ehrsüchtigen Adelheid ausstechen, s. Akt IV, 4. Die Erscheinung des geschichtlichen Maximilian schildert die Selbstbiogr. S. 10: „In Konstanz stieß der Kaiser in der Nacht auch zu uns; der hätt ein kleins, grobs Röcklein an und ein groß Sturzkäpplein und ein grün Hut darüber, daß ihn keiner für ein Kaiser gefangen oder angesehen hätt; ich aber als ein junger kannt' ihn bei der Nasen, daß er es war." Maximilian hatte eine Adlernase, blondes Haar und freundliche, hellblaue Augen.

Zu Sz. 5. Bischof: „die weltlichen Stände, meine Nachbarn, haben alle einen Zahn auf mich"; bezeichnend für die wirren Verhältnisse der Zeit. Zwietracht auch unter den Fürsten, während doch sonst die Entwickelung der vereinigten fürstlichen Übermacht gegenüber der kaiserlichen das charakteristische Merkmal jener neuen Zeit war. — Die Schlußworte dieser Szene in dem Wechselgespräch zwischen Franz und W. bereiten in bedeutsamer Weise das Rivalentum beider vor.

Zu Sz. 6. Adelh.: „ich liebe ihn nicht" usw. Charakteristisch für das äußerliche Verhältnis der Adelheid zu W. Gegensatz zu dem Treuverhältnis der Maria zu diesem und der Elisabeth zu Götz. — Der „Teuerdank" von Melchior Pfinzing, Geheimschreiber des Kaisers Maximilian; ein zeitgemäßes Zitat; denn das Werk, an dessen Abfassung der Kaiser M. selbst teil hatte, war damals erschienen (zuerst 1517) und gewiß eine vielgelesene Lektüre. Die romanhafte Dichtung behandelte im Gewande einer Allegorie eine Reihe von Abenteuern, die der Held auf seiner Fahrt an den Hof der Königin Ehrenreich (Maria von Burgund) zu bestehen hat. Der Kaiser heißt Teuerdank, weil er (nach Pfinzing) „von Jugend auf alle seine Gedanken nach teuerlichen Sachen gerichtet hat". Die Werbung um die Königin Ehrenreich bedeutet zugleich eine Werbung um die Ehre. — Die Worte der Adelh.: „einem Manne, der seine Pflicht gegen den Kaiser und das Reich verkennt, in eben dem Augenblick Pflicht zu leisten, da er durch euere Gefangennehmung in die Strafe der Acht verfällt" (als Landfriedensbrecher), so arglistig sie gemeint sind, decken doch schon jetzt die Verworrenheit der ganzen Verhältnisse auf, welche die Handlung auch einer berechtigten Selbsthilfe zugleich zu einer rechtswidrigen macht (Verschlingung von Recht und Schuld, vgl. Thema Nr. III). — Adelh.: „er (Götz) hat eine hohe, unbändige Seele"; auch die Gegnerin bezeugt die Geistesgröße des Helden.

Zu Sz. 7. W.: „ich will fort — morgen oder übermorgen." Ohnmächtiges Ringen seines Willens, der nicht mehr der seinige ist, sondern eines Weibes Willen.

Zu Sz. 8. Die sieghafte Schönheit der Adelheid wird auch von Georg anerkannt. — „Er sei euch keine Pflicht schuldig" usw.; W. zeigt sich als ein gelehriger Schüler Adelheids.

Die Szeneneinheit von Sz. 9.

Ziel der Handlung: Weislingen, aus der passiven Rolle herausgebracht, geht nicht ohne harte innere Kämpfe zu direkten feindseligen Schritten gegen Götz über. Was von solchen Gedanken schon vorher in seiner noch kämpfenden Seele lag, die Erwägung, er dürfe nicht zulassen, daß Götz „sich seine Vorteile über ihn ersehe", wird durch die ehrsüchtige Natur der Adelheid zum Entschluß gebracht. Das Entscheidende ist in Adelh. die dämonische Ehr- und Herrschsucht, in W. die dämonische Macht der Leidenschaft. Adelh. benutzt diese; die persönlichen Interessen (des Bischofs, W.s und Adelheids) verbinden sich mit den allgemein politischen. So erklärt sich der schließliche Ausblick in die Fragen der großen Politik (die Türkennot des Kaisers, ausgebeutet von den Fürsten zur Stärkung ihrer Macht).

Der Tag von Augsburg war schon Akt I, Szeneneinheit III vorbereitet durch die Worte des Bischofs: „der Kaiser hält jetzt seinen Hof zu Augsburg; wir haben unsere Maßregeln genommen, es kann uns nicht fehlen." Die jetzt geschaffene Lage wird Vorbereitung auf die Verhandlungen in Akt III, 1. — Die Neigung Adelheids zu W. ist, soweit sie überhaupt vorhanden, ganz ihrer Ehrsucht dienstbar. W. muß sich an dem Strick der Weibergunst weiterschleppen lassen (Sz. 3). Das Bild, welches Adelheid von dem nach Unternehmungen und Taten dürstenden Manne zeichnet, hat in Sickingen seine Wirklichkeit (s. unten zu III, 4). Auch dieser ist ein Gegenstück zu W. — W.: „nach dem übereilten Schritt wieder mit mir selbst einig zu werden, kostete mehr als einen Tag." W., eine an sich zwiespältig angelegte Natur, insofern als zwei Naturen, eine edle und eine unedle, in ihm miteinander ringen, ist durch den Bruch mit Götz, „dessen Andenken so lebhaft neu in Liebe bei ihm ist", vollends zwiespältig in sich geworden und geht an diesem Zwiespalt auch zugrunde. Gegensatz zur einfältigen Natur Götz' (s. oben S. 220), die mit sich eins ist und darin ihre Stärke hat, bis auch er, sich selbst untreu werdend, den Riß in sein Wesen hineinträgt und schließlich am gebrochenen Herzen stirbt. Wird die Selbstanklage W.s auch auf sein Verhältnis zur Maria bezogen, dann kann man nach dem oben S. 205 und 206 Bemerkten aus ihnen auch ein Selbstbekenntnis des Dichters herauslesen, dessen Seele nach dem Treubruch an der Friederike von Sesenheim unruhig wurde, „so oft er an dies Eckchen der Welt dachte". — Adelh.: „meine Güter hat der stolze Herzog inne." Wahrscheinlich Anspielung auf den Herzog

Ulrich von Württemberg und seine Fehde gegen den Schwäbischen Bund. s. oben S. 209 und 211.

Die Ausgangsszene 10.

Ein Kulturbild von mannigfacher Zusammensetzung: Einblick in das soziale Leben (Volksleben, Herbergsszene mit Bauernhochzeit, vgl. die Herbergsszene in I, 1) und das Rechtsleben (gelehrtes Buchrecht an Stelle des volkstümlichen Schöffenrechtes S. 227, Rechtsverschleppung und Rechtsverderbnis, Bestechlichkeit der Richter, Anarchie auf dem Boden des Rechtes, Ohnmacht der kaiserlichen Visitation und somit Berechtigung der Selbsthilfe. Diese ist anfangs sehr friedlicher Art, ein ehrlicher Ausgleich zwischen den Prozessierenden, stellt aber gewaltsame Mittel gegen die betrügerischen Richter in Sicht). Thema I, II und III s. oben S. 218. Höhe: die Worte Selbitz': „Götz, wir sind Räuber!"

Diese Berechtigung der Selbsthilfe nachzuweisen ist das Ziel der Szene; dadurch steht ihre Handlung mit der unmittelbar sich anschließenden äußeren (Beginn der Nürnberger Fehde) in Verbindung; aber sie liegt auch in einer Linie mit der Hinweisung auf das Recht der Selbsthilfe in I, 1. Die Bedrängnis der rechtlosen Bauern bereitet zugleich auf diejenige Selbsthilfe vor, zu welcher sie später im Bauernkriege greifen.

Einzelnes. „Assessor Sapupi"; eine zeitgeschichtliche Anspielung auf den Assessor von Pape (Papius), der zu Goethes Zeit in Wetzlar bei der Visitation des Reichskammergerichtes wegen Bestechung kassiert worden war. — Das Reichskammergericht, vom Kaiser Maximilian eingesetzt auf dem Reichstage zu Worms (1495, s. oben S. 209), tagte anfangs in Frankfurt, dann in Speier und seit 1693 in Wetzlar. Zu der Darstellung der Rechtszustände vgl. die ähnlichen Schilderungen in Schillers Räubern II, 3, wo offenbar ebenfalls zeitgeschichtliche Züge verwendet sind.

Rückblick. (Vgl. das oben S. 219 über den Gang unserer Betrachtung Gesagte.) Kulturbilder und Kulturverhältnisse: höfisches Leben Sz. 1, Volks- und Rechtsleben Sz. 10, Einblick in das große politische Leben; ein Weib daran einflußreich teilnehmend, auch ein Zeichen einer neuen Zeit, Sz. 9. — Situationsbilder, die Kunst des Sehens zu üben s. oben S. 204: Rekonstruktion des Tableaus und seiner Gruppen in Sz. 1; der oben S. 231 hervorgehobene Moment, als Weislingen in den Schloßhof zu Bamberg einreitet; Einzelbilder in Sz. 8 (W., Adelheid durch das gaffende Volk zur Tafel führend) und in Sz. 10 (aus der Bauernhochzeit).

Zuwachs an bedeutsamen Persönlichkeiten: Adelheid in persönlichem Auftreten nach der indirekten Einführung am Schluß von Akt I. Selbitz.

Zuwachs an folgenreichen Charakterzügen der hervorragendsten Persönlichkeiten: die Ehrsucht Adelheids (in Akt I war nur ihre Schönheit hervorgehoben); die diplomatische Schlauheit Liebetrauts; der Wankelmut und die Charakterlosigkeit des mit seiner edleren Natur

im Kampfe liegenden, mit sich selbst uneinigen Weislingen; die Einfalt und Geradheit des Treue und Glauben über alles stellenden, zur Selbsthilfe jederzeit entschlossenen Götz; die Bravheit des in seiner Einfalt und Treue starken Georg.

Weiterführung der Hauptthemata (S. 218): Th. I, andeutungsweise in Sz. 10; Götz gegenüber den betrügerischen Vertretern des Rechtes. — Th. II, andeutungsweise in der Zusammenstellung von Bildern ritterlicher Sitte und höfischer Unsitte; in dem Zusammenstoß eines intriganten, in die hohe Politik sich einmischenden Weibes mit dem die ritterliche Sitte der Selbsthilfe festhaltenden Götz; in der Aufdeckung der Anarchie im Rechtsleben und der kaiserlichen Ohnmacht (Sz. 1, 8, 10). — Th. III, Götz in der Nürnberger Fehde, in welcher er sich Recht verschaffen will für den Verrat der Bamberger an seinem Buben (Sz. 2) und als Helfer der bedrängten, um ihr Recht betrogenen Bauern (Sz. 10). — Das Th. IV, „Wechselspiel zwischen Treue und Verrat", wird zum Hauptthema dieses Aufzuges in dem Doppelverrat Weislingens an Götz und Maria, sowie in dem sich schon vorbereitenden Verrat der Adelheid an Weislingen. — Th. V, vorbereitet mit der starken Verurteilung des Wort- und Treubruches durch Georg und Selbitz, wenn Vertragstreue und Wortbrüchige einfach geschieden werden als „Brave und Schurken", und Götz jetzt noch selbstverständlich als Vertreter der ersteren Klasse gilt (Sz. 8).

III. Akt.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Die überreiche Fülle von 22 Szenen mit jedesmaligem Wechsel des Schauplatzes[1]) stellt sich zunächst als äußerste Regellosigkeit dar; und doch ist auch hier die Möglichkeit einer gewissen Gliederung gegeben. Sie erschließt sich am leichtesten, wenn man wie bei der Betrachtung von Akt I das Mittel einer sich immer verengenden Totalauffassung anwendet. Das Ziel der Handlung ist die Reichsexekution gegen Götz und der neue (dritte) Treubruch an ihm. Es wird angekündigt und vorbereitet in einer Eingangsszene (Sz. 1, der Beschluß auf dem Tage in Augsburg), die als Exposition zu dem ganzen Akt gelten kann. Darauf folgt ein großer Szenenkreis (Sz. 3—22), der die Reichsexekution selbst und ihren verräterischen Ausgang zum Inhalt hat. Innerhalb dieses großen Kreises sind wiederum deutlich drei größere Szenengruppen zu unterscheiden, die zueinander in dem Verhältnis einer Steigerung stehen: Gr. I: der offene Kampf im Felde, Sz. 3—14. Die Höhe in dem Siegesruf: „Sieg, Sieg!" Sz. 13. — Gr. II: die Belagerung der Burg Jagsthausen, Sz. 15—20. Die Höhe in dem Rufe: „es lebe der Kaiser! es lebe die Freiheit!" Sz. 20. — Gr. III: der Abzug und Verrat, Sz. 21 und 22. Die Höhe in dem Schreckensrufe: „hilf, heiliger Gott! sie er-

1) Dieser Wechsel der Schauplätze bestimmt auch hier unsere Szenenabgrenzung.

morden unseren Herrn!" Sz. 22. — Dazwischen liegen als Zwischenszenen: 1. Sz. 2 (vgl. Sz. 4 Anf.). Sickingen gewinnt die Maria und tritt hierin, wie auch in dem Verhältnis zu Götz, an Weislingens Stelle. — 2. Sz. 5. Beginn des buhlerischen Verhältnisses zwischen Adelheid und Franz und Vorbereitung des Treubruches an ihrem Gatten. Diese Zwischenszenen bilden unter sich einen Kontrast (neue Treue und neuer Verrat). Die Zwischenszene 1 tritt mit der Haupthandlung des Aktes in Verbindung durch Sz. 15 und 17. Vor der Belagerung werden Sickingen und Maria verbunden, damit S. später (IV, 3) rettend eingreifen kann. Die (Neben-)Handlung der Zwischenszene 2 greift in die Haupthandlung ein, insofern als Adelheid ungeduldig den Fortgang der Reichsexekution begleitet.

Die Örtlichkeiten wechseln innerhalb des Schauplatzes einerseits des offenen Kampfes, anderseits der Belagerung, um den wechselvoll bewegten Gang der hin und her springenden Handlung zu veranschaulichen (dort: Lager, Gebirge und Wald, Heide, Höhe mit einem Wartturm; hier: Jagsthausen, die Ortschaft und das Schloß in derselben; in dem Schloß wiederum Küche, Saal, Schloßhof). Hier vornehmlich ist die Kunst des Sehens (vgl. oben S. 204) zu üben, um die Behandlung nicht mehr nur willkürlich und regellos zu finden, sondern durchaus planvoll und mit höchstem Verständnis für dramatische Anschaulichkeit angelegt (s. unten S. 244). — Freier ist auch hier die Behandlung der Zeit. Zwischen Sz. 1 und 3 ist ein größerer Zeitraum zu denken, welchen die Zwischenszene 2 bestimmt ist ein wenig zu verdecken; ebenso dienen Sz. 4—6 zur Füllung der Zwischenzeit zwischen der Vorbereitung und dem Beginn des Feldzuges selbst; Sz. 9 soll wenigstens andeuten, daß zwischen Sz. 8 und 10 ein größerer Zeitraum anzunehmen ist. Sz. 17 beschäftigt uns während der Zeit, welche das Reichsheer braucht, um vom Schlachtfelde aus gegen Jagsthausen zur Belagerung vorzurücken; ebenso Sz. 20 während der Verhandlungen, die Lerse nach Sz. 19 mit den Belagerern führt, und über deren Ergebnis er am Schluß von Sz. 20 berichtet.

Eingangsszene 1.

Einführung des Kaisers selbst; er durfte in einem vollständigen Bilde des Reiches nicht fehlen; vgl. oben S. 217. — Der Tag in Augsburg; er ist als Reichstag angekündigt bereits in II, 9 (Verknüpfung der gegenwärtigen Handlung mit der früheren) und wird als solcher auch von Selbitz bezeichnet in III, 9. Auch brachte die erste Ausgabe von 1771 eine wirkliche Reichtagsverhandlung des Kaisers mit den Fürsten, in welcher der Kaiser gebieterisch „eine Kontribution von Geld und Mannschaften wider den Türken" verlangt, auch Zustimmung findet, indessen zugleich nachdrücklich auf die anarchischen inneren Zustände hingewiesen wird. — Die Nürnberger Kaufleute erscheinen als Schutzflehende (ἱκέται); Weislingen, den Kaiser beratend (vgl. oben II, 9:

„der Reichstag zu Augsburg soll hoffentlich unsere Projekte zur Reife bringen"), bestimmt ihn zu gewaltsamem Einschreiten gegen die Aufrührer, im besonderen gegen Götz. Der Treubruch W.s an dem ehemaligen Freunde wird zur verräterischen Intrige mit dem Ziele der Beseitigung des nunmehrigen Feindes. — Die Milde des Kaisers, der „die tapferen und edlen" schonen möchte (Anerkennung der Gegner) und selbst nach der Entscheidung nicht will, „daß ihnen was zuleide geschehe", wird durch W. bekämpft. Das böse Gewissen W.s verrät sich in der zögernden Art, mit welcher er nach den Namen Sickingen und Selbitz auch den Berlichingens ausspricht.[1]) — Der weiteren Verknüpfung nach rückwärts und vorwärts dient die Hinweisung auf die beginnende „Auflehnung der Leibeigenen", d. h. auf den drohenden Bauernkrieg, sowie auf die zu beschwörende „Urfehde", die für das Geschick Götz' so verhängnisvoll werden soll.

Die zum Teil wörtlich benutzte Quelle dieser ganzen Szene findet sich in der Selbstbiogr. S. 48:

„Es war kaiserl. Maj. Maximilian dasselbig Mals zu Augsburg und wollten die Kaufleut nicht anderst meinen, dann ich hätt den rechten Wagen angegriffen, da sie ihr best Gut auf hatten. So hatt ich aber das Bösste angegriffen. Und liefen zum Kaiser gen Augsburg, und fielen ihrer kaiserl. Maj. zu Fuß, und verklagten mich auf das Höchst, wie daß sie verdorben Leute wären und ein unüberwindlichen Schaden, den sie, ihre Kind und Nachkommen nicht überwinden könnten, empfangen hätten. Darauf ihnen der frumb Kaiser Maximilian geantwortet und gesagt: „Heiliger Gott! heiliger Gott! was ist das? Der ein hat ein Hand, so hat der ander ein Bein; wenn sie denn erst zwei Händ' und zwei Bein' hätten, wie wollt ihr denn thun?" Das war nun auf mich und H. von Selbitz geredt gewest und hätt auch der Kaiser, wie ich berichtet wurd, dabei gesagt: „Wie geht's zu, wenn ein Kaufmann ein Pfeffersack verlieret, so solle man das ganze Reich aufmachen und so viel zu schicken haben; und wenn Händel vorhanden sein, daß königliche Maj. und dem ganzen Reich viel daran gelegen, das Königreich, Fürstentum, Herzogtum und anders antrifft, so kann euch niemand näher bringen."

1. Zwischenszene. (Sz. 2.)

Die Einführung Sickingens unmittelbar, nachdem er in Sz. 1 neben Selbitz als der dritte im Bunde mit Götz genannt war (Verknüpfung der Handlungen). Er tritt in W.s Stelle. Seine Werbung um Maria. Dichterischer Zweck derselben: das ganze Bild mit der weiteren Ausführung in Sz. 4, 15 und 17 (die ehrenhafte Werbung eines edlen charaktervollen Ritters; die aufrichtige und vertrauensvolle Aufnahme derselben durch Maria, welche ehrlichen Wollens entschlossen ist, mit dem Gatten „die Pilgrimschaft nach dem fremden gelobten Lande der Glückseligkeit anzutreten") wird ein Gegenbild zu den berech-

1) Vgl. Il. I, v. 146, wo Agamemnon erst zögernd den Achilles nach dem Aias, Idomeneus und Odysseus nennt, denen die Ehre des Geleits der Festgesandtschaft nach Chryse übertragen werden könne.

nenden oder buhlerischen Verbindungen der Adelheid, ein Bild einer züchtigen und treuen Ehe als Seitenstück zu derjenigen des Götz und der Elisabeth. Nebenzweck mochte (nach den S. 205 und 206 mitgeteilten Zeugnissen über des Dichters „poetische Beichte" auch in Götz v. B.) die Absicht sein, das Schicksal der Maria lichter zu gestalten, als der Dichter selbst dasjenige der verlassenen Friederike in Sesenheim gestaltet hatte. Sie wird die glückliche Gattin eines anderen treu sie liebenden Mannes, der seinen Stolz darein setzt, sie „zur Königin von seinen Schlössern" zu machen. Endlich ist weitere Nebenabsicht der Szene offenbar auch die, die in der voraufgehenden Szene dargelegte Handlungsweise Weislingens zu brandmarken; sie wird als „doppelter Verrat", als Handlung eines „Nichtswürdigen", „Ehrlosen" und „Elenden" bezeichnet. — So ist diese Zwischenszene durchaus nicht nur episodischer Art, sondern auf mannigfache und enge Weise mit der Gesamthandlung verknüpft.

I. große Szenengruppe. (Sz. 3 u. 4; 6—14.)

Der offene Kampf im Felde. Auch diese größere Einheit ist deutlich gegliedert: 1. Ankündigung und Vorbereitung des feindlichen Zusammentreffens (Sz. 3, 4, 6). 2. Vorgefecht (Sz. 7—9). 3. Das Haupttreffen (Sz. 10—14).

Zu 1. Weitere Gliederung: a) Vorbereitungen im Lager der Reichsexekution (Sz. 3). Der Feldzugsplan mit der „Order", Götz lebendig gefangen zu nehmen, und mit der nächsten Aufgabe, ihn zu beobachten, Zwiespalt im Heere selbst, bezeichnet durch die Meinungsverschiedenheit des 1. und 2. „Offiziers". Das Heldentum des Götz, das er in den folgenden Kämpfen erweisen soll, wird angekündigt durch die Anerkennung auch des Feindes (des 1. Offiziers). Das moderne Reichsheer kennt „Offiziere", die Schar des Götz nur „Ritter". — b) Vorbereitungen in Jagsthausen (Sz. 4 u. 6). Die Nachricht von der Achtserklärung trifft ein. Gegenmaßregeln. Götz' Zuversicht gründet sich auf die Einigkeit der Genossen (Georg, Selbitz und mittelbar durch Hilfsleistungen auch Sickingen, der für den Fall der Not den Rückhalt bildet), auf die Selbständigkeit und Einheitlichkeit der Führung, auf die Tapferkeit der Seinigen und ihr Treuverhältnis zu ihm (Gegensatz zu den „Mietlingen" in der Reichsarmee) Sz. 4. — Die „großen Anschläge" Sickingens beziehen sich auf seine Hoffnung, sich die Kurwürde zu erwerben, vgl. zu IV, 3. — Über die Fehde gegen Konrad Schotten berichtet ausführlich die Selbstbiographie S. 69 ff. Götz übernahm sie im Dienste des „gnädigen Kurfürsten und Pfalzgraf Ludwig", also im fürstlichen Dienst gegen einen Standesgenossen (ein Widerspruch, s. oben S. 213), weil K. Schotten einen Diener des Pfalzgrafen „unschuldiger- und unbilligerweise niedergeworfen hatte". Daselbst heißt es dann S. 71:

„Alsbald legt mein gnädiger Kurfürst und Herr, der Pfalzgraf, mir ein Zettel da vor aus der Kanzlei, wie ich reiten und mich halten sollt'. Da wurf ich den Räten den Zettel vor, und sagte, ich wüßt nach dem Zettel nit zu

reiten ... Ich weiß nicht was mir begegnen mag; das steht in dem Zettel nicht. Ich muß die Augen selbst aufthun und sehen, was ich zu schaffen habe." — Ähnlich der Wachtmeister in Schillers Wallenst. Lager Sz. 11: „Da schreiben sie uns in der Wiener Kanzlei den Quartier- und Küchenzettel" usw.

Sz. 6. Franz Lerses Werbung. Zuwachs einer bedeutsamen Persönlichkeit in dem Kreise: Götz, Georg, Selbitz, Sickingen. Bedeutung dieser Episode; sie zeigt die Anziehungskraft der Heldennatur Götz', die Lerse im blutigen Probestück selbst hat kennen gelernt (Beitrag zur Vorgeschichte des Helden Götz); sie wird zugleich ein eigenartiges Bild der Treue, der Umwandlung nämlich eines Feindes in den treuesten Bundesgenossen (wiederum Gegensatz zu den „Mietlingen" im Reichsheer). Endlich Verwendung des dichterischen Motivs der Wiedererkennung (ἀναγνώρισις). Die Höhe liegt in dem Ausrufe Götz': „Kannst du sagen, Maximilian, du hast unter deinen Dienern einen so geworben?"

Über das Urbild Lerses in der Straßburger Tischgesellschaft s. oben S. 205. — Die Quelle dieser Darstellung gibt die Selbstbiogr. in der Fortsetzung der Sz. 4 erwähnten Erzählung von der Fehde gegen K. Schotten, wo die Fastnacht zu Haßfurt am Main (zwischen Schweinfurt und Bamberg), sowie die hier angegebenen näheren Umstände des feindlichen Zusammentreffens, vor allem auch die Tat des Ehrhard Truchseß erwähnt wird. Daselbst heißt es S. 75:

„Und hätten sie alle gethan, wie der frumb Ehrhard Truchseß und ein Knechtlein, so beim Bernhard von Hutten gewesen, es wäre mein und meines kleinen Häufleins übel gewartet worden. Denn wann ich schon das Männlein etwan einmal von uns bracht, und sonst an einem anderen war, so kam es von Stund an wieder an mich. Er hauet mich auch durch den Panzerärmel durch, daß es ein wenig gefleischt hätte; und hätt ich sonst so viel zu thun, daß ich sein nit allein gewarten kunnt. Und dasselbe Männlein entbot mir darnach, wenn ichs zu einem Diener annehmen wöllt, so wöllt es mir ein Jahr umsonst dienen. Nicht weiß ich, was es an mir ersehen hat; da entbot ich ihm, er sollte kommen; ich wolle es nicht umsonst haben oder begehren, sondern ich wollt ihn halten wie einen anderen Knecht. Und wiewohl mir das Männlein auf den Tag hart zusetzt und ich sein nicht bedarft, so hätt ich ihn doch gern zu einem Diener angenommen; denn er gefiel mir auf denselbigen Tag nicht mehr, dann zu wohl." [1])

Der gegen Ende der Szene genannte Ort „Remlin" wird in der Selbstbiographie nicht erwähnt, ist aber nach G.s Erzählung in der Nähe von Haßfurt zu suchen.

2. Zwischenszene. (Sz. 5.)

In der ersten Bearbeitung (1771) dieser Szene wurden Adelheid und Franz noch nicht zusammengeführt, dafür aber andere Punkte schärfer hervorgehoben. Adelheid nennt die Exekution ihr Werk und liest das Schreiben W.s vor, in welchem er die Verhängung derselben meldet:

---

1) Das gesperrt Gedruckte ist von Goethe meist wörtlich in das Drama herübergenommen.

„Zwei Exekutionen sind verordnet! Eine von 400 gegen Berlichingen, eine von 200 wider die gewaltsamen Besitzer deiner Güter. Der Kaiser ließ mir die Wahl, welche von beiden ich führen wollte; du kannst denken, daß ich die letzte mit Freuden annahm."

„Ja, das kann ich denken! kann auch die Ursach raten: du willst Berlichingen nicht ins Angesicht sehen. Inzwischen warst du brav. Fort, Adalbert! gewinne meine Güter; mein Trauerjahr ist bald zu Ende und du sollst Herr von ihnen sein."

Diese letzte Hinweisung erinnert uns daran, daß sie zu derselben Zeit mit Franz treulos zu buhlen beginnt, wo sie im Begriffe steht, sich mit W. zu verbinden. — „Der von Sirau" ist ein willkürlich erdichteter Name.

Zu 2. Das Vorgefecht. Sz. 7—9. Die Reichsknechte machen sich auf verschiedene Weise davon, noch bevor sie mit dem Feinde zusammengestoßen sind (Sz. 7). Den Führer (zweiten Ritter) wirft Götz vom Pferde zu Boden, andere macht er zu Gefangenen. Einblick in die völlige Auflösung der Reichstruppen; sie gleichen derjenigen von Roßbach, s. oben S. 215. Gegensatz dazu ist der ritterliche, heldenmütige Kampf des Götz. — Der von Götz so schimpflich „geworfene" Ritter ist derselbe zweite Offizier, der in Sz. 3 so prahlerisch sprach: „wenn ich ihn nur einmal beim Lappen habe, er soll nicht loskommen." — Die Dichtung benutzt hier einen Zug, den die Selbstbiographie aus dem schon in Sz. 6 erwähnten Kampf des Götz mit Ehrhard von Truchseß berichtet. Er habe, erzählt Götz daselbst S. 75, den Truchseß vom Pferde herabgestochen, „daß er mitsamt dem Federbusch im Treck lag".

Sz. 9 ist Anhang und Übergang nach dem oben S. 236 Bemerkten, zeigt aber zugleich die Ankunft des Selbitz mit seiner Verstärkung an, der nach Sz. 6 Schluß bei seiner Ankunft „schon ein Stück Arbeit getan finden sollte". Zuletzt (in Sz. 11, vgl. Sz. 13) schlagen sich dann die Truppen Sickingens herein. (Planvolle Steigerung.)

Zu 3. Das Haupttreffen Sz. 10—14. Auch hier erst Vorbereitung auf beiden Seiten: a) bei den Reichstruppen; neuer Ansatz zu neuem entschiedenerem Vorgehen; der Hauptmann selbst „will dabei sein" und Götz zeigen, „mit wem er zu tun hat"; er tritt in die Stelle des großsprecherischen zweiten Offiziers (in Sz. 3) Sz. 10. — b) auf seiten Götz'; strategische Berechnung und Teilung der Haufen (im Zentrum Götz mit Georg, in den Flanken Lerse mit Selbitz), Sz. 11. — Sodann Anrücken und Zusammenstoß. Die Schilderung des Treffens selbst verwendet das dichterische Mittel einer Teichoskopie, in welcher der anscheinende Fall Götz' (Katastrophe), danach die Wendung (Peripetie) durch Georg und Lerse die dramatischen Höhepunkte, die Verwundung Selbitz', der Sturz des feindlichen Hauptmanns und die Eroberung der feindlichen Fahne durch Götz die weitere Staffage bilden, Sz. 12 und 13. Der uns selbst zu Augenzeugen machende Bericht in der Teichoskopie (vgl. die ähnlichen Situationen in Shakespeares Julius

Cäsar V, 3 und in Schillers Jungfrau von Orleans V, 9) wird ergänzt durch die zusammenfassende Erzählung der Beteiligten selbst (Götz und Georg), endlich abgeschlossen wie von einem Epilog durch das Nachwort des Hauptmanns Sz. 14, welches das Heldentum Götz' zu voller Anerkennung bringt („fortzulaufen vor einem Mann" usw.), das zugleich aber auch neue Kämpfe ankündigt („wir müssen diese Scharten auswetzen" usw.). — Das Bezeichnende an dem Treffen ist der Sieg einer kleinen, treuen Schar über eine übergroße Übermacht („das Mähen von innen heraus"). — Georgs Heldentat wird eine neue Stufe in seiner Heldenlaufbahn, ein Vorspiel zur letzten in Akt V Schl., das Ganze ein Lied auch von der ritterlichen Treue im Gegensatz zu den Bildern der Untreue im Heere der Reichstruppen.

Auch hier benutzt der Dichter die Schilderung eines „Reuterstückes" in der Selbstbiogr., S. 93:

„Und kam auch einer an mich, . . . und hätt mich derselbig in einem Busch auch schier herabgerennt; aber ich erhielt mich und ehe ich mich wieder eingeraumbt im Sattel, da war wieder einer an mir und stach mich herab, daß ich ihn nicht sah . . . Aber es kam nahe ein Knecht an mich, . . . welcher den Spieß hätte eingeworfen, und wie mich der hievor vom Gaule geworfen oder gestochen, also rannt mich dieser mit dem Spieß zu Fuß um" usw.

Einzelnes. „Wir wollen die Heide mit ihren Distelköpfen besäen", Sz. 12; vgl. Goethe, Prometheus: „Übe dem Knaben gleich, der Disteln köpft, an Eichen dich und Bergeshöhn."

II. große Szenengruppe. (Sz. 15—20.)

Die Belagerung der Burg Jagsthausen. Auch hier ist eine sorgfältige Gliederung deutlich:

1. Vorbereitung mit Darlegung der immer näher rückenden Gefahr Sz. 15—17. Die Hoffnung, die Belagerer hinzuhalten, wird zunächst noch festgehalten (Sz. 15), dann aber aufgegeben (Sz. 17). Die Verlassenheit Götz' wird uns zu rechtem Bewußtsein gebracht. Selbitz ist verwundet; die Schwester und Sickingen werden von Götz selbst zum Abzug gedrängt; nur das kleine Häuflein der nächsten Getreuen (Georg und Lerse) und die Gattin bleiben ihm; aber mit der steigenden Gefahr wächst die Heldentat Götz' bis zur Höhe in seiner derben Antwort auf die Aufforderung zur Übergabe. — Wirksame Gegensätze zwischen den idyllischen Familienbildern (Hochzeitsfest, Abschied von Bruder und Schwester, Treugelübde der Gatten) und den steigenden Gefahren des Kampfeslebens, zwischen den Äußerungen eines zarten und weichen Innenlebens in Götz (seine Worte im letzten Augenblick des Scheidens von der Schwester: „noch einen Augenblick! — . . . ich trieb sie, und da sie geht, möchte ich sie halten" . . . „Elisabeth, du bleibst bei mir!" . . . „Wen Gott lieb hat, dem geb' er so eine Frau!")[1]) und seinem sonstigen

---

1) Vgl. Luther in seinen Tischreden: „Die höchste Gnade und Gabe Gottes ist es, ein fromm, freundlich, gottesfürchtig und häuslich Gemahl zu haben."

helden- und redenhaften Auftreten, zwischen seiner Kaisertreue, der Versicherung seines dauernden schuldigen Respektes vor der kaiserlichen Majestät und seiner trotzigen Weigerung, sich der vom Kaiser verhängten Exekution zu fügen, ein Widerspruch, der nicht nur in seiner Persönlichkeit liegt (vgl. oben S. 213), sondern auch in der Verschlingung der wirren Verhältnisse (vgl. S. 218). Ein Gegensatz indirekter Art ist endlich gegeben mit den Bildern der Treue (Geschwistertreue, Götz und Maria; Gattentreue, Götz und Elisabeth) gegenüber der Untreue in den Verhältnissen der Adelheid.

Einzelnes. Sz. 15. „Weilern" ist ein völlig frei erfundener Name. — Götz: „Und wenn es nur noch brave Kerls wären! aber so ist's die Menge." Bezeichnend für die ritterliche Natur Götz', den im tapferen Kampfe ehrenvoll überwunden zu werden oder zu fallen wenig ansicht, wohl aber die Aussicht, nur von der Übermacht erdrückt zu werden. — Sz. 16. „Von Vierhundert." Vgl. die Selbstbiogr. S. 46: „Das Reich verordnet 400 Pferd wider mich, darunter Grafen, Herren, Ritter und Knecht waren ... und kamen ich und mein Bruder in die Acht." — Sz. 17. Götz: „Noch überm Fluß?" Jagsthausen erhebt sich hart über dem steilen Ufer der Jagst. — „Das Glück fängt an, mir wetterwendisch zu werden ... Vielleicht bin ich meinem Sturz nahe." Ahnungen, die sein Heldentum in ein nur noch helleres Licht setzen; und doch, wie wenig bedeutet dieser Sturz im Vergleich zu dem späteren so verhängnisvollen einer tragischen Schuld (in Akt V).

2. Die Belagerung selbst (Sz. 18—20). Nur einzelne Bilder und einige Höhepunkte werden herausgegriffen, wie der Mundvorrat und Wein, das Pulver und Blei zu Ende gehen, und wie man diesen Verlust zu ersetzen sucht. Ziel ist eine ehrenvolle Kapitulation. Der Hinweis darauf, daß man sich, wenn irgend möglich, bis zu dem Punkte halten müsse, wo der Feind eine solche vorschlagen werde (Sz. 18), und die Erfüllung dieser Erwartung (Sz. 19; man entbietet einen Vertrag) rahmen den ersten Teil der Handlung ein; der Abschluß des Vertrages selbst durch Verse bildet den Schluß (Sz. 20 Schl.); dazwischen liegt die große Szene (Sz. 20), welche den Götz und die Seinen noch im Vollbesitz der Freiheit und ihn auf der Höhe des patriarchalischen Waltens eines Hausvaters darstellt, ein Bild deutscher ritterlicher Haussitte zur Vervollständigung des Bildes eines deutschen schlichten Familienlebens, ein Idyll mitten in dem bewegten Kampfesleben, zugleich ein Ruhepunkt in der Handlung, ein fixierendes Moment im großen Stil, aber auch ein Höhepunkt[1]) vor der katastrophischen Wendung. — Zugleich wächst das Familienidyll zu einer großen politischen Szene heran, wenn das Ideal des Stillglückes eines ganzen Volkes unter dem patriarcha-

1) Aber nicht „der Gipfelpunkt des Stückes", „der Höhepunkt des ganzen Dramas", wie H. Düntzer a. a. O. S. 115 und P. Klaucke a. a. O. S. 80 meinen.

lischen Regiment edler Fürsten und der Zustand eines so regierten, durch inneren Frieden und starke Abwehr der äußeren Feinde gesicherten Reiches als ein Zustand „allgemeiner Glückseligkeit" geschildert wird. Zu einem Bilde in dem Bilde desselben wird die Schilderung des Stillglückes eines Volkes, wie es „an der Herrlichkeit seines Herrn (des Landgrafen von Hanau, vgl. oben I. Akt II, 3) teilnimmt, der auf Gottes Boden unter ihnen sich ergötzt". — Der Kontrast von Ideal und Wirklichkeit wird zum Schluß durch Georg humorvoll angedeutet, und ist eine Art Vorbereitung auf denjenigen Kontrast, den gleich darauf die katastrophische Wirklichkeit bringt. Er ist in den Widersprüchen begründet, welche in den wirren Zeitverhältnissen, in dem ganzen Verhältnis des Götz zum Kaiser, im letzten Grunde auch in seiner ganzen innersten Natur liegen. Dieser Kontrast und Widerspruch kommt auch in dem Ausruf zum Ausdruck, der zugleich die Höhe der Szene bezeichnet: „es lebe der Kaiser!", der ihn ächtende und verfolgende; „es lebe die Freiheit!", deren er beraubt ist, weil er selbst durch Gewalttaten jenen so ideal angeschauten Reichsfrieden zerbrochen hat. Am vollsten aber tritt der Widerspruch der Verhältnisse heraus in der zusammenfassenden Charakteristik des Glückes, das sich Götz erträumt, „wenn die Diener der Fürsten so edel und frei dienen, wie die Seinigen ihm" und „wenn die Fürsten dem Kaiser dienen, wie Götz ihm dienen möchte". Wie tragische Selbstironie klingt der Wunsch: „wollte Gott, es gäbe keine unruhige Köpfe in ganz Deutschland! wir würden noch immer zu tun genug finden" usw. Die Wahrheit verrät später die Klage des nachher wirklich zur Untätigkeit verurteilten G. und sein Geständnis IV, 5: „wir sind aus unserm Kreise gerückt."

Einzelnes. Der Dichter benutzt hier und bei der Schilderung des Abzuges einzelne Züge aus der Erzählung von der Belagerung Götz' im Schlosse zu Möckmühl am Neckar, vgl. S. 202. Die betreffenden Stellen der Selbstbiographie lauten S. 54 ff.:

„So zogen die Bundischen vor Möckmühl . . . und forderten das Haus und Schloß, darauf ich war, auf und theidigten und handelten lang mit mir, daß ich söllte das Haus aufgeben . . . Und war darauf die Sach angerichtet und dahin getheidigt, daß sie mich und die Meinigen, die bei mir in der Besatzung lagen, mit unserm Leib, Hab und Gut, auch mit Gewehr, Harnisch und Pferden frei wöllen abziehen lassen . . . Nun waren ich und meine Verwandten, die bei mir in der Besatzung lagen, dieser Betheidigung wohl zufrieden; denn wir hätten nit noch drei Malter Mehls im ganzen Haus . . . So hätten wir auch kein Kugel mehr zu schießen, denn was ich aus den Fenstern, Thürangeln, Zinn und was es war, zu wegen bracht, daß ich dennoch wieder zu einem Anlauf gerüstet war. Dazu hätten wir kein Wasser, das wir den Pferden geben mochten, und auch kein Wein mehr; so war auch kein Frucht und Haber mehr droben, denn was mein war . . . Nun vermeinete ich aber auf bemeldete Theidigung nicht anders, denn es sollt sein und dabei bleiben, wie abgeredet und mir zugesagt war. Ich und meine Gesellen, die bei mir waren, verließen uns auch darauf und vermeineten, es solle dabei bleiben . . . Ich verließ mich auf ihr Zusagen und

vermeint, sie würden mich erzählter Maßen ziehen lassen, welches aber nicht beschehen. Denn wie sie mir Glauben gehalten, das siehet man und hat es wohl gehört, denn ich lag darob nieder und wurden meine Knechte und Gesellen erwürget und erstochen."

Aus dem Mitgeteilten ergibt sich zugleich, wie auch aus den Sz. 21 und 22, daß der Gebrauch von Büchsen und Kugeln nicht etwa nur Kennzeichen der modernen Truppen im Gegensatz zu den mit Armbrust und Speer bewehrten Rittern ist, oder diesen nur für äußerste Notfälle wie den einer Belagerung zugeschrieben wird[1]); vielmehr führten auch die Ritter in dieser Zeit schon die Feuerwaffen, die für den ganzen Stand so verhängnisvoll werden sollten. — Das patriarchalische Mahl des Ritters mit den Seinen ist Gegenstück zu dem höfischen Bankett in Akt I. — Der Kaiser wird in außerordentlich treffender Charakteristik der damaligen Reichszustände „die Seele eines krüppligen Körpers" genannt. — „Es lebe die Freiheit!" Vive libertas! war die Devise Huttens. Vgl. den letzten Ausruf des Götz am Schluß des ganzen Dramas. — „Wir wollten uns . . . vor die Grenze des Reiches gegen die Wölfe die Türken, gegen die Füchse die Franzosen lagern." Gegen beide kämpft der geschichtliche Götz gegen Ende seines Lebens, s. oben S. 211.

III. Szenengruppe. (Sz. 21 und 22.)

Der Abzug und die Katastrophe. Auch hier eine deutliche Gliederung: a) Vorbereitung Sz. 21. b) die Sache selbst mit der Katastrophe und Höhe der ganzen Szenengruppe. Sz 22. — Die naive Harmlosigkeit und Sicherheit der Abziehenden bereitet die jähe Peripetie meisterhaft und äußerst wirksam vor. Sehr wirksam ist auch die Form der Schilderung der Katastrophe. Eine Art Teichoskopie vergegenwärtigt die abwesende Handlung und verknüpft die sichtbare mit der geschilderten, wie in Sz. 13. In kürzester Zusammenfassung werden die verschiedenen Einzelmomente der außerhalb vorgehenden Handlung (Götz vom Pferde herabgerissen, auch Georg stürzt, Lerse, noch sich haltend, eilt zu Hilfe) so zusammengestellt, daß einerseits die höchste Gefährdung, anderseits die Möglichkeit einer Rettung aufgezeigt wird. Dabei geht die Darstellung auch hier in ein Lied von der Treue über, nicht nur in der Aufopferung Georgs und Lerses, sondern auch in der Bereitwilligkeit des einfachen Knechtes, mit den anderen für seinen Herrn zu sterben.

Einzelnes. Der Reiterhumor Georgs ist Fortleitung derselben Stimmung in Sz. 20, die dort schließlich zu einer Art von Galgenhumor wurde („ach, ich vergaß, daß wir eingesperrt sind" usw.).

Rückblick. (Vgl. oben S. 234.) Kulturbilder und Elemente des geschichtlichen Lebens. Es sind vornehmlich Kriegsbilder (Lager- und Kampfesleben, Belagerung), sei es in dramatischer Vorführung (Sz. 3, 7—22), sei es in der Form eines Berichtes (Sz. 6), außerdem

---

1) Wie Klaucke annimmt a. a. O. S. 75 und S. 86.

eine kaiserliche Audienz und patriarchalische Bilder: das patriarchalische Mahl des Ritters Götz mit den Seinen (zugleich ein Sittenbild, Sz. 20), des Landgrafen von Hanau im Kreise seiner Untertanen (ebendaselbst in der Schilderung). Kein anderer Akt ist so reich an lehrreichen Beispielen, aus denen sich die vollendete Kunst des Dichters erkennen läßt, mit wenigen Strichen die anschaulichsten Bilder zu zeichnen, welche unsere Phantasie wiederum herausfordern, die Kunst des Sehens zu üben (skizzierte Situationsbilder und -Bildchen vgl. oben S. 204, 221 und 234). Dazu gehören die Bilder aus den Vorbereitungen zu dem ersten und zweiten Gefecht, aus diesen selbst, sowie aus der Belagerung, vor allem die Bilder des Abzuges in den kurzen Schlußszenen 21 und 22.[1])

Weiterführung der Hauptthemata. Th. III scheint zu ruhen, aber es werden die Folgen der in Akt II ergriffenen Selbsthilfe gezeigt. Th. V steht noch in der Vorbereitung; der volle Glanz des Heldentumes und der Heldenehre, welchen dieser Akt noch offenbart, wird dazu dienen, den Kontrast zu heben, wenn später eigene Schuld diesen Glanz vernichtet. Zu recht eigentlichen Themen dieses Aktes aber werden: Th. IV Wechselspiel von Treue und Verrat. Der Verrat Weislingens an Götz geht zu Taten über und hat mittelbar einen anderen zur Folge, den Wortbruch

1) Auf die meisterhafte Kunst des Zeichnens in diesen Szenen hat H. Grimm, Goethe, Bd. I, Ausgabe 1, Vorlesung 7, S. 148, in treffenden Worten hingewiesen. Da diese Ausführungen in den folgenden Ausgaben gestrichen sind, so setzen wir die für unseren Zweck lehrreichsten Stellen derselben hierher: „Sz. 21. Statt aller Angaben nur die Worte: „Georg singt im Stalle." Mit diesen vier Worten ist unserer Phantasie ein Stoß gleichsam gegeben, daß im Nu ein Bild sich vor uns aufbaut. Ein stiller, leerer, wirklicher Schloßhof. Kein Mensch da, auch Georg nicht sichtbar: er sattelt Götzens Pferd, sein Gesang klingt aus der Stalltür heraus ... Wir schlüpfen in Gedanken zu ihm und sehen ihn die Sättel auflegen, wir hören dann Götzens Stimme, der auf dem Schloßhofe erscheint. Nichts weiter steht da, als:

Götz: Wie steht's?

Georg (führt sein Pferd heraus): Sie sind gesattelt.

Wieder eine Fülle von Anschauung in den wenigen Worten. Georg will mit dem Pluralis: „sie sind gesattelt" andeuten, daß er nicht bloß Götzens Pferd gesattelt habe, sondern auch sein eigenes; daß er mit heraus wolle. Er sieht seinen Herrn gespannt an, ob er die Erlaubnis geben werde ... Wir lesen weiter:

Alle Belagerte.

Götz: Ihr habt euere Büchsen? Nicht doch! Geht hinaus und nehmt die beste aus dem Rüstschrank, es geht in einem hin. Wir wollen vorausreiten.

Georg: Hm! hm! So! so! Hm! hm! (ab).

Nichts weiter und die Szene vorüber. Welch eine erstaunliche Kraft zu zeichnen und doch kaum ein paar Striche zu tun! Man sieht die Knechte hervorstürzen; sie haben die Hufschläge gehört: sie erfüllen plötzlich den Hof. Sie fühlen, daß alles verloren sei, als sie sehen, wie Götz im Begriff ist, hinauszureiten. Götz steigt auf und redet aus dem Sattel herunter. Georg hat währenddem sein eigenes Pferd herausgeführt, und auf einen Blick seines Herrn folgt er diesem nach, den Refrain seines Liedes vor sich hin summend. Man könnte ein Dutzend Bilder machen, um diese kurzen Worte zu illustrieren. Keine Bühne aber, wie wir sie kennen wenigstens, würde diese Effekte hervorzubringen imstande sein."

und Verrat der Reichstruppen an Götz, der anderseits wiederum Gelegenheit gibt zur idealen Bewährung der Treue im Lager des Götz (Georg, Lerse, der erste Knecht in der Schlußszene). Götz selbst, der nun vierfachen Verrat erfahren hat (vgl. oben S. 218), wird in seiner idealen Kaisertreue, die er festhält trotz der vom Kaiser über ihn verhängten Acht und Exekution, und die ihn gleichwohl nicht hindert, dem Kaiser den Gehorsam zu versagen, zu einem Bilde, in dem sich Treue und Untreue widerspruchsvoll und verwirrend verschlingen (auch hier Elemente des Tragischen). Th. I und II erscheinen hier in engster Verbindung. Ein edles Rittertum, getragen durch ein starkes Freiheitsgefühl und durch das Vollbewußtsein ungewöhnlicher Heldenkraft, findet sich im Zusammenstoß mit den morschen haltlosen Verhältnissen einer neuen Zeit, die dennoch eine Zukunft haben soll. Auch da ist eine Verschlingung von Verhältnissen, die tragische Elemente in sich birgt. Es wird die Neuzeit in den politischen Zuständen (Ohnmacht des Kaisers, Anarchie im Reiche und vor allem in denjenigen des Heerwesens) charakterisiert (die durch das Band eines freien Gehorsams und der Treue verbundenen tapferen ritterlichen Scharen des Götz; ihnen gegenüber die zusammengelaufenen, durch kein inneres Band zusammengehaltenen, feigen, schließlich im Verrat ihre Stärke suchenden Soldaten des Reichsheeres). Wiederum tragische Verwirrung der Verhältnisse, daß das Reichshaupt da, wo es in der Treue eines Götz den Halt finden konnte, feindlich gegen ihn einzuschreiten sich genötigt sieht.

IV. Akt.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Die Handlung dieses Aktes ist im Vergleich zu derjenigen der übrigen von einer gewissen Einfachheit; sie scheint stillzustehen, wenn man nur auf den Verlauf der äußeren Handlung sieht, da ja in der Tat Götz eine Zeitlang „außer Tätigkeit gesetzt wird". Aber die äußere Handlung muß stillstehen, damit die innere zur vollen Geltung komme; und wofern man nur diese in ihrer Bedeutung erkennt, vor allem diejenige, welche durch das Hauptthema V bezeichnet wird, so wahrt der IV. Akt nicht nur die Einheitlichkeit der äußeren Handlung, sondern er wird auch mit seiner inneren Handlung zu einem unentbehrlichen Zwischenstück zwischen dem Teil I des ganzen Dramas (Akt I—III, Wahrung der Ehre und Treue durch Götz) und dem Teil III (Akt V, Treubruch von seiten des Götz und Verlust seiner Ehre durch eigene Schuld).

Von selbst heben sich in dem Bau des Aktes drei Glieder ab: I. die Szenen in Heilbronn (Wirtshaus, Rathaus und Saal in demselben; Szenengruppe von Sz. 1—3). Ziel dieser Handlung: Götz schwört Urfehde; er gelobt mit seinem ritterlichen Wort nicht aus seiner „Terminei" (Gemarkung) zu gehen; II. die Szeneneinheit in Adelheids Schloß (Sz. 4); neue Anschläge Adelheids und W.s auf Götz mit der Berechnung, daß es ihm nach seiner Natur nicht möglich

sein werde, sich auf dem Schlosse still zu halten; die weiteren ehrsüchtigen Pläne Adelheids; ihr ehebrecherisches Verhältnis zu Franz und Karl, dem Erben der Kaiserkrone; III. die Szeneneinheit in Jagsthausen; Götz zur Untätigkeit verurteilt und dadurch aus seinem Kreise gerückt. Verbunden werden diese drei scheinbar auseinanderliegenden Handlungen durch die durch alles sich hindurchziehenden Beziehungen auf die Bedeutung des gegebenen ritterlichen Wortes als der Voraussetzung der ritterlichen Ehre, sei es, daß der Wortbruch und Meineid als ehrlose Handlung in schärfster Weise (durch Götz und seinen Kreis in Sz. 1—3) gebrandmarkt wird; sei es, daß auf die bindende Macht des gegebenen ritterlichen Wortes arglistige Pläne gebaut werden (Sz. 4), oder daß das Bewußtsein, sich niemals eines Wortbruches schuldig gemacht zu haben und im Vollbesitz der ritterlichen Ehre zu sein, einer sonst aus ihren Bahnen gerückten ritterlichen Natur zu einem Halt wird (Götz in Sz. 5). In den dieses Vollgefühl bekennenden stolzen Worten G.s: „sie sollen mir einen stellen, dem ich mein Wort gebrochen" liegt die Höhe dieses ganzen Aktes.

I. Szenengruppe. (Sz. 1—3.)

Die Lage der Verhältnisse (Situation) ergibt sich aus der Örtlichkeit und aus der Erklärung des Rates in Sz. 2: „Ihr waret in der Gewalt des Kaisers, dessen väterliche Gnade an den Platz der majestätischen Gerechtigkeit trat und euch anstatt eines Kerkers Heilbronn, eine seiner geliebtesten Städte, zum Aufenthalte anwies. Ihr verspracht mit einem Eid, euch, wie es einem Ritter geziemt, zu stellen und das Weitere demütig zu erwarten." — Der Kaiser wünscht also auch jetzt noch, wie früher in Akt III, 1, Götz möglichst schonend zu behandeln; Götz hat ihm den Eid geleistet, sich in Heilbronn freiwillig zu stellen, und diesen Eid auch ritterlich gehalten.

Die Weiterentwickelung der Handlung: Götz soll nun gezwungen werden, Urfehde zu schwören, sieht mit Recht in solchem Verfahren, das sich über den an ihm so schnöde verschuldeten Wortbruch hinwegsetzt, eine neue Vergewaltigung, greift im Bunde mit dem herbeigerufenen Sickingen von neuem zur gewaltsamen Selbsthilfe und versteht sich zur Urfehde erst, als er frei ist, d. h. aus freiem Gehorsam. Diese Entwickelung vollzieht sich näher in folgenden Stufen:

1. Übergangsszene Sz. 1. Zurückweisung auf die erfahrene Unbill, den Wortbruch und Verrat der kaiserlichen Führer („die Meineidigen! ... Im Namen des Kaisers ihr Wort nicht zu halten!"). Die Sorge um das Schicksal seiner Getreuen. Die Ladung vor das Gericht der kaiserlichen Kommissarien. — Die Stimmung Götz' ist wilder Grimm; (er vergleicht sich selbst dem „in einen Sack beschworenen bösen Geist"; „ich wollte die Zähne zusammenbeißen und an meinem Grimm kauen"); aber mit den Äußerungen urwüchsiger Kraft verbinden sich andere der zartesten Teilnahme für die Seinigen, „seine lieben Jungen",

„seine Augäpfel", welche ihre Liebe zu ihm in sein Geschick hineinverstrickt habe („hättet ihr mich nie geliebt!"). Diese Mischung in seiner Reckennatur war uns bereits bekannt (s. oben S. 241 f., man vgl. auch den Charakter des Sophokleischen Aias). Neu tritt hinzu eine Stimmung der Bitterkeit; die Erfahrung in betreff der irdischen Gerechtigkeit läßt ihn zweifeln auch an der göttlichen. Im übrigen gilt uns zwar im höheren Grade auch von ihm, was Elisabeth zur Charakteristik seiner Getreuen sagt: „sie haben ein freies, edles Herz"; sie sind frei auch in der Gefangenschaft.

2. Sz. 2. Eine Gerichtsszene. Die Entwickelungsstufen der äußeren Handlung: a) die Vorbereitung zu einem etwaigen gewaltsamen Einschreiten gegen Götz. b) die Forderung, Götz solle Urfehde schwören, ohne daß ihm die Sicherheit seiner Getreuen gewährleistet wird, und so, daß er bekennen soll, er habe sich gegen Kaiser und Reich rebellischerweise aufgelehnt. c) Androhung von Gewaltmaßregeln und tatsächlicher Übergang zu denselben. d) Götz greift zur Selbsthilfe im Bunde mit Sickingen. e) freiwilliger Entschluß Götz' (nach der Abwehr der Vergewaltigung im Zustande der Freiheit) dem Kaiser durch ritterliches Wort Urfehde zu geloben. — So wird schon jetzt deutlich, wieviel verbindlicher nun das frei gegebene Wort für Götz ist, und wie bedeutsam gerade dieser Punkt für die folgende Entwickelung wird, wenn er das so gegebene Wort dennoch bricht. — Die Entwickelungsreihe (Skala) in den Stimmungen und dem Seelenzustande Götz' (Stadien der inneren Handlung): anfangs ein noch niedergehaltenes Nachgrollen des Grimmes, dem er in Sz. 1 Luft gemacht hatte; dann ein Aufbrausen des sittlichen Zornes bei der Zurückweisung seiner Frage nach dem Schicksal seiner Getreuen, denen in der Not Treue zu wahren ihm Pflicht und Ehre gebieten; innere Empörung und lodernde Leidenschaft bei der Forderung, er solle sich als Rebellen gegen Kaiser und Reich bekennen; denn er meint im Recht und in ehrlicher Fehde zu sein, wenn er, seinen Buben zu befreien, zur Selbsthilfe griff, sieht in den Bezeichnungen „Rebell" und „Räuber" den schwersten Angriff auf seine ritterliche Ehre, weiß sich dem Kaiser so treu im Herzen, als irgend ein anderer, und treuer, als alle diejenigen, welche in des Kaisers Namen ihm die Treue brachen, vermag den inneren Zusammenhang (die Solidarität) der Pflichten gegen Reich und Kaiser nicht zu fassen, um so weniger, als die Vertreter des Reiches (die Führer der Reichstruppen) die kaiserliche Gewalt soeben ihm gegenüber mißbraucht haben und durch Wortbruch ihre Ehre und ihren Anspruch auf Achtung verwirkt haben; — endlich Entschließung zu neuer gewaltsamer Selbsthilfe, die auch in diesem Falle ihm als berechtigte Notwehr („sich seiner Haut wehren") erscheint, und bei welcher er zum äußersten zu gehen entschlossen ist auch um den Preis des eigenen Lebens, „wenn sie nur alle mit erstochen werden". — So wird Götz ein Bild einer ungebändigten reckenhaften Heldenkraft, hoher sittlicher Freiheit und hohen sittlichen Adels, dessen Denken und Wollen vor allem vom Ehr-

begriff bestimmt wird, welcher das ritterlich gegebene Wort und den geschworenen Eid zu halten gebietet (die Höhen in seinen Äußerungen sind die sarkastische Bemerkung: „ich dachte nicht, daß ihr nicht einmal zu dem verbunden seid, was ihr versprecht, geschweige —“ „die Verräter! eine Falle zu stellen und ihren Eid, ihr ritterliches Wort zum Speck drin aufzuhängen! mir dann ritterliches Gefängnis zusagen, die Zusage wieder brechen“, — „aber ich will euch lehren, wie man Wort hält“). Indem er sich indessen in einer Befangenheit des Urteiles befindet, die teils in der verwirrenden Verschlingung der Verhältnisse, aber auch in einer gewissen Kurzsichtigkeit des Helden selbst ihren Grund hat, wird er zugleich eine Erscheinung von tragischer Anlage (unlösliche Verschlingung von Recht und Schuld in seiner Auffassung und in seinem Vorgehen). Diese Kurzsichtigkeit tritt vollends dann heraus, wenn wir bedenken, wie die vernichtenden Urteile über ehrlose Wortbrüchigkeit weiterhin sich in Zeugnisse einer Selbstverurteilung seiner eigenen Persönlichkeit und einer Selbstvernichtung seiner eigenen Ehre verkehren sollen. Insofern ist diese Szene mit ihrem psychologischen Problem eine der bedeutsamsten für die ganze innere Handlung, eine Achse des ganzen Dramas.

3. Sz. 3 wird zu einer beruhigten Ausgangsszene dieser Gruppe mit dem Inhalt eines glücklichen Umschlages (Peripetie). Sickingens Einschreiten zugunsten G.s. Götz auf der Höhe des Sieges nicht nur in dem äußerlichen Sinne, daß er frei ist und nun aus freier Entschließung handeln kann, sondern auch, daß er durch eine so sittlich berechtigte (kompetente) Persönlichkeit wie Sickingen gerechtfertigt wird, und daß ihm eine glückliche Lösung der Wirren und eine glückliche Gestaltung seines Schicksals in Sicht gestellt wird, die Wiederherstellung nämlich seiner vollen ritterlichen Würde durch den ihm wohlwollend gesinnten Kaiser, ja ein großes politisches Wirken durch die Verbindung mit Sickingen, dem künftigen Kurfürsten.

Das Ergebnis beider Szenen (Sz. 2 und 3): Götz verpflichtet sich nach Zurückweisung des Zwanges in freier Lage, aus freiem, um so verbindlicherem Entschluß dem Kaiser durch ritterliches Wort, sich in seiner Burg friedlich zu halten (Urfehde). Die Möglichkeit einer vollen glücklichen Lösung wird in der Fernsicht gezeigt; aber wenn sich für Götz selbst gegenüber den großen und kühnen Hoffnungen Sickingens, „keine fröhlichen Aussichten eröffnen wollen“, seine Seele vielmehr von trübsten Ahnungen erfüllt ist („so wie mir's jetzt ist, war mir's niemals“), so werden wir bereits auf die katastrophische Wendung in Akt V vorbereitet, ohne noch zu ahnen, daß dieselbe deshalb so verhängnisvoll wird, weil Götz selbst jene Möglichkeit einer glücklichen Lösung durch eigene Schuld und zwar durch ebendieselbe (Wortbruch) zerstört, die er in Sz. 2 als so ehrvernichtend gebrandmarkt hatte.

Einzelnes zu Sz. 1—3. Die Quelle für diese Szenen ist der Bericht der Selbstbiogr. S. 56 ff. über „die Heilbrunnische Verstrickung“; es heißt daselbst:

„Und wie ich nun zu Heilbrunn etliche Wochen in einer Herberg verhaftet gelegen bin, da schickte der Bund einen ... gen Heilbrunn und hätt ein Urfehd bei ihm; die las er mir für in der Stuben im Beiwesen vieler von Heilbrunn, also daß die Stuben voller Leut war, und begehrte, ich sollte solche schwören und annehmen; wo ich es nicht thät, hätt der Bund geschrieben, sollten sie mich nehmen und in Turn legen. Aber ich schlug solche Urfehd stracks ab, wollte ehe ein Jahr in Turn liegen, ehe ich sie wollt annehmen. Dazu zeigt ich hingegen an: ich wär in einer ehrlichen Fehd betreten und hätte mich auch bei meinem gn. Fürsten und Herrn, wie einem Frummen, Ehrlichen vom Adel und Ritter wohl anstünd, gehalten. Darzu so wär ich auch in eine ehrliche, ritterliche Gefängnis vertagt, also daß ich verhoff, sie würden mich dabei bleiben lassen und nicht daraus nehmen. Hätt ich mich aber in meiner Gefängnis übel gehalten, so sollten sie mir anzeigen. Ich wußt mich aber nicht besser zu halten, da wußten sie mir nichts anzuzeigen; denn ich hielt mich dermaßen, wie mir auferlegt wär worden ... in Summa: da ich die Urfehd nit annehmen wollt, hätten sie die Weinschröter bestellt. Die traten zu mir in des Dietzen Herberg in der Stuben und wollten mich fangen. Ich den nächsten vom Leder und mit der Wehr heraus. Da traten sie wieder hinter sich und baten mich die Bürger sehr fleißig, ich sollte einstecken und Fried halten; sie wöllten mich nicht weiter führen, denn auf das Rathaus. Da glaubt ich ihnen auch ... da reiß ich mich von ihnen und geh zu meiner Hausfrau und sagt': Weib, erschrick nicht, sie wölln mir ein Urfehden fürlegen; die will ich nicht annehmen, will mich eh in Turn legen lassen. Thue ihm aber also und reite hinaus zu Franzisco von Sickingen nnd Herrn Georg von Fronßberg und zeig ihnen an, die ritterlich Gefängnis, wie mir zugesagt, wölle mir nicht gehalten werden; versehe mich, sie werden sich als Ritterliche vom Adel und Hauptleut wohl wissen zu halten ... Da waren etliche des Rats ... und hätten sie vielleicht gehört, daß der ganze Hauf herabzöge der Stadt zu. Da baten sie mich, ich sollte zu meiner Hausfrauen gehen und zu ihr sagen, daß sie wieder hinausritte und für sie bitten sollte; denn der Hause zohe eben der Stadt zu zu Roß und zu Fuß. Da ging ich zu meiner Hausfrau und sagt ihr in ein Ohr, was meine Meinung wäre, ... und sagte zu ihr: „Saget zu meinem Schwager Franz von Sickingen und Herr Georgen von Fronßberg, sie haben mich gebeten, ich soll für sie bitten; aber sage zu ihnen, haben sie was im Sinn, sollen sie furtfahren; ich will gern sterben und erstochen werden." Das hätt sie nun ausgericht, und kam Herr Georg von Fronßberg mit anderen auch zu mir hinein auf das Rathaus; die handelten mit denen von Heilbrunn, daß sie sich mußten verschreiben, mir ritterliche Gefängnis zu halten."

Sz. 1. „Wie dem Schwein das Halsband." Vgl. Spr. Salom. 11, 22. — Sz. 2. „Hab ich wider den Kaiser, wider das Haus Österreich nur einen Schritt getan? usw." vgl. die Stellen aus der Selbstbiogr. oben S. 204. — Sz. 3. Götz: „Wollte Gott bald, ehe ich's Fechten verlerne." Vorbereitung auf die in Sz. 5 geschilderte Lage. — Die „Unternehmungen" Sickingens. Diese Hinweisung kann wie tragische Ironie wirken, wenn man sich des geschichtlichen Ausganges erinnert, daß nämlich Sickingen in der Fehde mit Trier, Pfalz und Hessen nicht nur unterlag, sondern auch bei der Belagerung seiner Feste Landstuhl im Jahre 1522 tödlich verwundet wurde. Die Dichtung indessen hält solche Gedanken fern und will in der Tat die Möglichkeit eines glücklichen

Ausganges zeigen, damit die spätere Verirrung des Helden, der diese Lösung nicht abwartet, sondern sein Geschick selbst durch eigene Schuld zerstört, um so tragischer wirke. — „Der Traum des Götz"; eine schwermütige Ahnung sagt ihm, daß sein Heldenleben auf immer zerbrochen ist; auch soll die Schuld W.s, die wir aus der voraufgegangenen Handlung kennen, durch Götz selbst bestätigt und dadurch eine Verurteilung über jenen, „den Verräter", ausgesprochen werden.

1. Szeneneinheit. (Sz. 4.)

Sie besteht im Grunde aus zwei Szenen. Das die Handlung beider Szenen Bestimmende und Zusammenhaltende ist die dämonische Ehrsucht der Adelheid. Sie buhlt mit Franz, um sich ihn als Zwischenhändler in ihrem buhlerischen Verhältnis zu Karl zu erhalten, uud buhlt mit diesem, um auch ihn dereinst zu beherrschen. Wie ihrer Ehrsucht Götz zum Opfer gefallen ist, weil er einst die Strebungen W.s, welche sie für ihre Zwecke brauchte, niederzuhalten schien, so fällt nun auch W. selbst, damit ihr Weg sie über diesen hinweg zu höheren Zielen führe („die Unternehmungen meines Busens sind zu groß" usw.; ein Kaiserthron ist ihr Ideal). — Schon darin liegt eine Reihe von bedeutsamen Gegensätzen; andere ergeben sich aus folgender Gegenüberstellung: (1). Es ist die erste Szene, welche Adelheid uns als Gattin W.s vorführt und zugleich doch schon als vollendete Verräterin, beschäftigt mit dem Gedanken, ihn zu verderben. (2). W.s Leidenschaft für Adelheid ist tief und aufrichtig („ein heiliger Anker in diesem Sturm"); wenn nun der Verrat ihn von diesem Weibe trifft, um deren Willen er vordem Götz verriet, so wird das zu dem Schauspiel einer offenbaren Nemesis für eine entsprechende Verschuldung. (3). Den günstigen Aussichten, welche die Götz dauernd zugewandte Huld des Kaisers auf eine volle Wiederherstellung seiner ritterlichen Freiheit eröffnet, stehen die neuen Anschläge gegenüber, die Adelheid und von ihr getrieben W. gegen Götz bereithalten; aber auch die eigene Tatenunruhe Berlichingens, auf die uns unwillkürlich das kaiserliche Wort: „und wenn er da still ist, was habt ihr über ihn zu klagen" (wir sagen schon weiter auf Akt V sehend: „wenn er da still geblieben wäre, was würde man über ihn zu klagen gehabt haben"), direkt aber auch W.s Äußerung hinweisen: „ich habe noch nicht alle Hoffnung aufgegeben; er ist auf sein ritterlich Wort auf sein Schloß gelassen, sich da still zu halten; das ist ihm unmöglich." — Die Szene zeigt nicht nur engste Verknüpfung der Handlung, die von Adelheid und W. bewegt wird, mit derjenigen, welche Götz betrifft, sondern auch beider mit dem großen politischen Leben.

2. Szeneneinheit. (Sz. 5.)

Scheinbarer Stillstand der Handlung, in Wahrheit indessen ein Moment der Vertiefung von höchster Bedeutung und Schönheit.

Wenn der Dichter Götz mit seiner Selbstbiographie beschäftigt darstellt, so ist das nicht nur Benutzung eines bedeutsamen historischen Zuges, den Goethe kaum übergehen konnte, wo er ihm Anlaß zur ganzen Dichtung geworden war, sondern es wird zugleich Umgestaltung desselben zu einem wahrhaft dichterischen Motiv. Der Rückblick auf Götz' ganzes bisheriges Leben zeigt dieses als ein reiches Heldenleben rastloser Tatenunruhe, mit dem verglichen die jetzt aufgezwungene Tatenlosigkeit („der geschäftige Müßiggang") eine unerträgliche Qual ist, ein „Herausgerücktsein aus seinem Kreise", das einer Vernichtung seiner Existenz gleichkommt; — aber auch als ganz und gar gehalten und getragen von der Ehre, die er in das Halten seines ritterlichen Wortes setzt (Götz: „ich sagte: setz' ich so oft meine Haut an anderer Gut und Geld, sollt' ich sie nicht an mein Wort setzen?" Elisabeth: „diesen Ruf hast du." Götz: „den sollen sie mir nicht nehmen; . . . sie sollen mir einen stellen, dem ich mein Wort gebrochen!"). — Vollendete Charakteristik (descriptio) seiner ritterlichen Persönlichkeit: „er ist das Muster eines Ritters, tapfer und edel in seiner Freiheit, und gelassen und treu im Unglück", und zugleich seiner jetzigen Lage: „sie haben mir alles genommen, Gut, Freiheit" — nur nicht, fügen wir hinzu, die Ehre. Das Vollgefühl ihres Besitzes hält ihn in der jetzigen Vernichtung seiner sonstigen Existenz aufrecht. — Die Höhe liegt in den Worten: „den (Ruf) sollen sie mir nicht nehmen!"

Ausblick. Seine Existenz würde gänzlich vernichtet sein, sollte er auch diesen Ruf und die Ehre verlieren. Daß nun hart neben den unerträglichen Zustand, die mit der Tatenlosigkeit gegebene Selbstvernichtung seiner Existenz, gerade ein solches Mittel der Lösung gelegt ist, welches eine nur noch unerträglichere Vernichtung zur Folge haben würde, darin liegt eine tragische Verschlingung der Verhältnisse. Somit ist das Ergebnis eine Spannung der Lage, welche neue gewaltsame Entladungen ahnen läßt; aber der Dichter kündigt diese auch ausdrücklich an durch die trüben Ahnungen Georgs („es sind bedenkliche Zeiten" usw.) und Götz' selbst („unsere Bahn geht zu Ende"), sowie durch die Hinweisung auf den Aufruhr in der Natur (die Erscheinung des Kometen, des blutroten Himmels) und in der Menschenwelt (Ausbruch des Bauernkrieges). Wird da Götz untätig bleiben können? Was in seiner Seele vorgeht und welche inneren Kämpfe ihm noch bevorstehen werden, das verraten seine Schlußworte: „Da leiden von meinen guten Herren und Freunden gewiß unschuldig mit!"

Einzelnes. Die Stelle seiner Chronik, welche Elisabeth liest, findet sich in der Selbstbiogr. S. 99 in folgendem Wortlaut: „So sagten mir auch etliche Fürsten vom Bund selbsten, ich hätt thörlich gethan, daß ich mich also zu den Leuten gestellt hätt, denen ich viel Leids gethan und die mir also gram und feind gewesen." Die in dem Drama darauf folgende Antwort Götz': ich sagte usw. ist des Dichters freier Zusatz,

durch den er diese scheinbar episodische Szene mit dem Hauptthema V der ganzen Dichtung verbindet (ein Zeugnis für die klare, zielbewußte Ausgestaltung eines dramatischen Planes).

Rückblick. Zuwachs von Kulturbildern und Elementen des geschichtlichen Lebens: eine Gerichtsszene der kaiserlichen Kommissare; Einblick in das reichsstädtische Leben: ein gewaltsamer Akt richterlicher Selbsthilfe. — Je mehr diese Szenen durch die Aufführung gewinnen (das hochfahrende Gebaren der kaiserlichen Kommissare, das kriechend gefüge Auftreten der bürgerlichen Ratsherren, das feige Verhalten der Bürger selbst), desto mehr muß hier die innere Anschauung, die Kunst des Sehens, hinzutun. Die Schlußszene dieser Gruppe (der große mit den Leuten Sickingens gefüllte Saal, die eingeschüchterten Räte und Bürger, welche sich langsam hinausziehen, um dann für das Zwiegespräch Götz' und Sickingens Raum zu lassen) wird zu einem reichen Tableau. — Im Gegensatz dazu ist Sz. 5 ein Stilleben anziehendster Art: Götz am Tisch vor der Chronik, Elisabeth mit ihrer Arbeit ihm zur Seite, die Gruppe in der Beleuchtung der trauten abendlichen Kerze, das Ganze ein Gruppenbild aus dem häuslichen Leben eines Ritters, so scharf gezeichnet, daß es ein lohnender Vorwurf für die Kunst eines Malers wäre.

Zuwachs an folgereichen Charakterzügen der bedeutsamsten Persönlichkeiten: die dämonische, vor keinem Mittel zurückscheuende Ehrsucht der Adelheid tritt immer schärfer heraus; die verhängnisvolle Schwermut des aus seinem Kreise gerückten Götz.

Weiterführung der Hauptthemata. Th. I—III in Sz. 1—3. Das abscheidende Mittelalter wird nicht nur durch die ritterlichen Gestalten Götz' und Sickingens vertreten, von denen der eine (Götz) ohnmächtig mit der neuen Zeit ringt, der andere sich ihrer kraftvoll zu bemächtigen trachtet (Sickingens, des Ritters, Trachten nach der Kurwürde), sondern auch durch die Hinweisung auf den Tod des Kaisers Maximilian („er ist nur der Schatten eines Kaisers" Sz. 4, vgl. die Hinweisung auf seinen Tod in Sz. 5), endlich durch den Fernblick auf den ausbrechenden Bauernkrieg. Der sein Leben schreibende Götz schreibt mit der Chronik des „letzten Ritters" zugleich auch die Chronik des abscheidenden Rittertumes. — Die gewaltsame Selbsthilfe trägt auch hier schon einen Widerspruch in sich, den Götz', seine Auflehnung begründende, Worte bezeichnend ausdrücken: „ich bin kein Rebell, habe gegen Ihro kaiserliche Majestät nichts verbrochen, und das Reich geht mich nichts an." — Das Th. IV durchzieht den ganzen Akt; im Anfang (Sz. 1 und 2) wirkt der an Götz in Akt III begangene Verrat nach; das Eingreifen Sickingens ist eine Tat der Treue; in Sz. 4 handelt es sich um einen neuen gemeinsamen Verrat Adelheids und W.s an Götz, aber auch um einen weiteren Verrat Adelheids an ihrem Gatten, endlich um eine Treue buhlerischer Art, die zugleich ein Verrat ist in dem Verhältnis zwischen Adelh. und Franz („ich fühle deine Lieb und Treue" . . . „wanke nicht von deiner Lieb und Treue", vgl. Akt III

Sz. 3 „ich kenne deine Treue"). Das Verhältnis Elisabeths, Lerses und Georgs zu Götz in Sz. 5 wird zu einem Bilde stiller Treue. Der Gegensatz von Wortbruch und Worthalten, also ein Gegensatz von Ehrlosigkeit und Ehre beherrscht die ganze Handlung des Aktes. — Th. V die Heldenehre ist noch unversehrt; ja sie wird in besonderem Glanze gezeigt, damit der Gegensatz ihrer Selbstvernichtung durch eigene Schuld in Akt V um so tiefer von uns empfunden werde.

V. Akt.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Der sehr reiche und anscheinend regellose Gang der Handlung wird durchsichtig, wenn man zunächst die drei letzten Szenen 12—14 (Götz' Ausgang und Ende) als Ausgang (Exodus) des ganzen Dramas abtrennt (Szenengruppe III), sodann die voraufgehende Szenengruppe von 8—11 (W.s, Franz', Adelheids Untergang) als eine Mittelgruppe (Szgr. II) abgrenzt und die noch übrigen Szenen 1—7 als eine Einheit (Szenengruppe I) betrachtet. — Die Höhepunkte der gesamten Handlung, welche zugleich die verschiedenen Gruppen verbinden, liegen in der Gefangennahme Götz' (Schluß von Gruppe I in Sz. 7: „Götz gefangen"), in der Vernichtung seines Todesurteiles durch W. und in der darin liegenden Sühne für seinen früheren Verrat („so zerreiße ich's, er lebt!" in Sz. 10), endlich in den Äußerungen tiefsten Grames von seiten des sterbenden Götz, wenn er über den Verlust seiner durch eigene Schuld vernichteten Ehre trauert („meine Wurzeln sind abgehauen, meine Kraft sinkt nach dem Grabe"). — Zur Verknüpfung der Handlung von Gruppe II mit Gruppe I dient der Auftrag W.s am Schluß von Sz. 3.

Die Örtlichkeiten sind in Gruppe I durch den Bauernkrieg gegeben: ein Dorf, das geplündert wird; ein freies Feld mit brennenden Dörfern und einem Kloster in der Ferne; eine Gebirgsgegend mit einer Mühle in der Tiefe; ein „wilder Wald", in welchem der ausgestoßene Götz eine Zuflucht sucht; zuletzt ein bergendes Zelt, das den wunden Helden aufnimmt, und dann einmal inmitten dieser fremdartigen Bilder das heimatliche Schloß Jagsthausen. Bedeutsamer Gegensatz. — In Szgr. II u. III sind es die wiederkehrenden Ortschaften der früheren Akte: W.s Schloß und Heilbronn, aber nun der Lage entsprechend ein Gefängnis (Turn) und seine Umgebung; daneben unbestimmte und ganz allgemein gehaltene Örtlichkeiten: der Hof einer Herberge; ein finsteres enges Gewölbe.

Der Zeitverlauf stellt in Gruppe I und III eine einheitliche Folge dar; Gruppe II füllt in berechneter Weise mit der Handlung seiner Verurteilung zum Tode und der Vernichtung des Todesurteiles die Zwischenzeit aus, die zwischen der Gefangennehmung Götz' und seinem Ende liegt. Endlich wird innerhalb dieser II. Gruppe selbst die Zwischenzeit, welche zwischen Sz. 8 und Sz. 19 anzunehmen ist, auf ungezwungenste Weise durch die Handlung von Sz. 9 ausgefüllt.

I. Szenengruppe. (Sz. 1—7.)

Auch diese Einheit ist deutlich gegliedert: 1. Vorbereitung; der Bauernkrieg; Götz, der Versuchung unterliegend, sagt den Bauern die Hauptmannschaft zu und bricht dem Kaiser sein ritterliches Wort (Sz. 1 und 2). — 2. die Hauptmannschaft selbst; äußere Gefährdung und innere Konflikte (Sz. 3—5). — 3. der Ausgang; Götz von den Bauern sich lossagend, flüchtig als ein Geächteter unter den Geächteten, den Zigeunern, und schließlich gefangen (Sz. 6 und 7).

Zu 1. Sz. 1. Die Greuel des Bauernkrieges, welchen der Aufruhr in der Natur begleitet. Erste Hinweisung auf die Hauptmannschaft Götz' („das gäb' der Sache einen Schein"). Das furchtbar Verantwortungs- und Verhängnisvolle der an Götz nun herantretenden Versuchung wird uns besonders anschaulich und fühlbar gemacht. — Aber auch in der Einzelausführung dieser Szene ist eine planvolle Anlage zu erkennen: der ein vernichtendes Urteil über den Aufstand enthaltende Schreckensruf „des Alten" aus dem Volke, mit welchem die Szene beginnt: „fort! fort! daß wir den Mordhunden entgehen!" wirkt auf uns wie ein Warnungsruf: möchte auch Götz ihnen entgehen! Hinweisungen auf den Aufruhr der Natur zu Anfang und zum Schluß der Szene rahmen dieselbe ein. In der Mitte liegt der Bericht von drei grausigen Beispielen des Verfahrens der Bauern (die Ermordung Dietrichs von Weiler, das Gericht an den Adligen auf der Ebene gegen Heilbronn, die Spießung des Rüxinger). Die Höhe der ganzen Szene bildet die Hinweisung auf die Notwendigkeit einer Hauptmannschaft und auf die Wahl Götz'. — Die Vergleichung der jetzigen Fassung mit derjenigen des ersten Entwurfes von 1771 zeigt sehr lehrreich, wieviel kunstvoller die zweite dichterische Arbeit zu Werke ging.

Einzelnes. Von den Namen der Bauern sind Georg Metzler, Wirt zu Ballenberg, Hans Bermetter aus Würzburg genannt Link, Jakob Köhl aus Eibelstadt historisch, „Wild" ein frei, aber sehr bezeichnend erfundener Name. Metzler ist aus I, 1 bekannt; er ragt auch in der Geschichte durch Fanatismus und Tatkraft vor anderen hervor. Hingegen fehlt hier der dort genannte Sievers. Max (eigentlich Marx = Markus) Stumpf war nach Datt Amtmann von Krautheim. — Zu den mitgeteilten Tatsachen vgl. die Bemerkung Steigerwalds, des ersten Herausgebers (1731) der Selbstbiographie S. 199: „Hier ist mit der Erich Dietrich von Weiler, als er vom Kirchturm herab mit den Bauern gütlich gesprochen, erschossen und hernach heruntergeworfen worden. Dann führten die Bauern Herrn Grafen Ludwig von Helffenstein nebst 13 von Adel, unter welchen 2 Sturmfeder, Rudolf Nagel von Eltershofen, Pleickard von Rüxingen und ein Späth gewesen, und vielen andern, zusammen bei 80 Personen, auf einen Acker gegen Heilbronn, machen da einen Kreis und jagten sie alle zusammen erbärmlich durch die Spieß."

— Das „durch die Speere jagen“ (= $\varkappa\alpha\tau\alpha\varkappa o\nu\tau i\zeta\varepsilon\iota\nu$) und das „vom Felsen stürzen“ erinnert an die gleichen Greuel in dem sog. heiligen (phokischen) Kriege; das gräßliche „Gaudium“ Metzlers über die Qualen der Unglücklichen, die in der angezündeten Ortschaft verbrennen, an die Roheit in Schillers Räubern II, 3. Die Quelle der Schilderung des Kometen hat Düntzer a. a. O. S. 131 in Sebastian Franks Chronika (erschienen 1531) nachgewiesen. Die Vergleichung ist lehrreich für das Verständnis der dichterischen Arbeit Goethes, der eine Reihe der dort gegebenen Einzelzüge wörtlich benutzt, aber zu einem großartigen Naturgemälde umzuschaffen weiß. Sebastian Frank berichtet von einem „grausamen Kometen“, welcher i. J. 1527 gesehen worden sei, und dessen „Übung eine Stunde und ein Vierteil gewähret habe“. Er sei „blutfarben oder gelbrot“ gewesen, habe „einem gebogenen Arm geglichen, der ein überaus großes Schwert gezückt habe“. An dieses Schwertes Spitzen und Seiten seien „drei sehr große Sterne, ein breiter wolkenfarbener Schwanz und viel als lange Spieß gestaltete Striemen gesehen worden; dazwischen viel kleine Schwerter, alles in bleichroter Farbe, auch viel helle und feurige Flammen und viel Angesichter grausams Anblicks, ganz harig an Haupt und Bart. Dies alles ging feindlich, als lägs in blutstriemigem, fließendem Gewässer, durcheinander zwitzern und sich arbeiten, ohnmaßen grausam anzusehen.“

Sz. 2. Max Stumpf lehnt das Ansuchen, Hauptmann der Bauern zu werden, ab, Götz nimmt es, wenn auch unter Bedingungen, an; beide beginnen mit einem schweren Bedenken: Stumpf: „ihr könnt nicht verlangen, daß ich euer Hauptmann sein soll; ich bin pfalzgräflicher Diener, wie sollt ich gegen meinen Herrn führen.“ Götz: „soll ich mein ritterlich Wort dem Kaiser brechen und aus meinem Bann gehen?“ Aber Götz unterliegt der Versuchung. Die psychologische Erklärung dafür liegt in folgendem: Götz hat soeben noch (IV, 5) bekennen dürfen, daß er im Gegensatz zu dem Verrat und Wortbruch, den er so vielfach von anderen erfahren, selbst niemals jemand sein Wort gebrochen, noch seine Ehre dadurch befleckt habe. So knüpft das erste Wort dieser Szene: „soll ich mein ritterlich Wort dem Kaiser brechen?“ usw. an die Gedankenreihe von IV, 5 mit der eben genannten Höhe: „sie sollen mir einen stellen, dem ich mein Wort gebrochen“, an; und er gibt den Empfindungen des Abscheus, daß eine Gemeinschaft mit dem „schändlichen rasenden Wesen“ der Bauern unverträglich mit seiner Ehre sei, den stärksten Ausdruck in den folgenden Worten: „eher sollt ihr mich totschlagen wie einen wütigen Hund, als daß ich euer Haupt würde!“ — Aber dennoch wird die Versuchung seiner Herr; denn sie findet ihn empfänglich: seine Natur ist ungebändigter Tatendrang, und er hat ein berechtigtes Verlangen, der unnatürlichen, ihm aufgezwungenen und unerträglichen Untätigkeit ein Ende zu machen; sodann ist ihm das ursprünglich nicht unberechtigte Trachten der Bauern nach Selbsthilfe sympathisch, weil seine kraftvolle Persönlichkeit sich selbst jederzeit für

berechtigt gehalten hatte, zur Selbsthilfe zu greifen (vgl. die oben S. 214 und 217 mitgeteilten Worte der Selbstbiographie: daß er nicht wisse, ob er die Leute, und also auch ihre Sache, „böse oder fromm" nennen solle). Nun wird ihm die Übernahme der Hauptmannschaft sogar von einer idealen Seite dargestellt; er meint, er könne als Hauptmann der Bauern die an sich berechtigte Bewegung aus den Bahnen wilder Empörung in geordnete Wege leiten, den Greueltaten, die sie führerlos begangen hatten, ein Ende machen. „Die Fürsten werden dir Dank wissen, ganz Deutschland", sagt selbst M. Stumpf; „es wird zum Besten und Frommen aller sein. Menschen und Länder werden geschont werden." So unterliegt er der dämonisch ihn lockenden und berückenden versucherischen Gewalt, und in dem Wahn, es versuchen zu können, erklärt er sich im raschen Umschlag, der seiner tatkräftigen und tatendurstigen Natur entspricht, bereit, ihnen „zu ihren Forderungen behilflich zu sein, daß sie ihre Rechte und Freiheiten wiedererlangen", verbindet sich ihnen durch Wort und Handschlag auf vier Wochen und wird durch solchen Vertrag mit den Bauern wort- und vertragsbrüchig an dem Kaiser. Verstrickung in eine schwere Schuld, die uns zugleich erklärlich und entschuldbar erscheint, ja als eine berechtigte, selbst sittliche und ideale Handlung. Unlösliche Verschlingung von Schuld und Recht und insofern Erscheinung des Tragischen, die um so tragischer wirkt, weil der Entschluß Götz' ein Bruch mit seiner ganzen Vergangenheit und der Handlung von Akt I—IV, eine Selbstvernichtung seiner ritterlichen Ehre bedeutet und ihn mit innerer Notwendigkeit verhängnisvoll dem Untergang entgegentreiben muß. Er greift nicht nur zu demjenigen Mittel, das als ein Mittel der Befreiung aus einer ihm unerträglichen Lage so verführerisch neben dieselbe gelegt war, zum Wortbruch, ohne die in der Ferne gezeigte Möglichkeit einer ehrenvollen Lösung abzuwarten (s. oben S. 249), sondern er verbindet sich obenein mit einer ehrlosen Sache und ihren ehrlosen Vertretern, den „Rebellen und Räubern", während er vorher die Bezeichnung „Rebell" als höchste Beleidigung seiner Ehre empfunden hat, s. oben zu IV, 5, S. 248. Somit kämpft er von vornherein mit gebrochenem Schwert; es klingt deshalb wie tragische Ironie, wenn er, selbst vertragsbrüchig, an die Bauern die Forderung stellt: „gelobt mir, den Vertrag, den ihr mit mir gemacht, schriftlich an alle Haufen zu senden, ihm bei Strafe streng nachzukommen." Auch liegt etwas von tragischer Ironie in der Bestellung an seine Gattin: „sie soll bald Nachricht von mir haben." Sie wird von ihm Nachricht haben, welche sie in das tiefste Herzeleid versenkt (Sz. 4). Der Schluß der Szene eröffnet vollends den Einblick in die widerspruchs- und verhängnisvolle, auch äußerst bedrohte Lage Götz'. Metzler und Link wollen von einem Vertrage nichts wissen, nennen den, welcher dazu geraten, also Götz, einen „Fürstenknecht" und drohen den „Verrätern" und „Verträgern" die Köpfe abzuschlagen. Das Grollen des gegen Götz heraufziehenden Gewitters ist Vorbereitung auf die Erfahrungen, die Götz selbst machen

wird, wenn ihm Sz. 5 die Worte „feiger Kerl“ und „Fürstendiener“ ins Angesicht geschleudert und er persönlich bedroht werden wird.

Einzelnes. „Euere Rechte und Freiheiten wieder zu erlangen.“ Die im Jahre 1525 abgefaßten 12 Artikel, in welchen das Begehren der Bauern einen bestimmten Ausdruck erhielt, und welche von den südschwäbischen Bauern ausgingen, aber auch von den nordschwäbischen und fränkischen angenommen wurden und als die deutschen Grundrechte damaliger Zeit gelten konnten, forderten:

1. freie Pfarrerwahl; 2. daß der Zehnte nur dem Ortspfarrer, den Ortsarmen und den gemeinen Lasten des Ortes zugute kommen (ist der Zehnte an andere gekommen, so soll er unter billigen Bedingungen abgelöst werden); 3. alle Leibeigenschaft soll ein Ende haben; 4. Jagd und Fischerei sollen frei sein; 5. die Waldungen sollen den Gemeinden gehören, außer wo jemand durch Kaufbriefe Eigentum davon nachweisen kann; 6. nur billig gemessene, nicht ungemessene Fronden sollen stattfinden; 7. keine Herrschaft soll in Dienstforderung weiter um sich greifen; 8. wo die auf den Gütern ruhenden Zinsen und Gülten zu hoch sind, sollen sie herabgesetzt werden; 9. Gerechtigkeit soll ohne Neid und Gunst gepflegt werden; 10. alle ehemals der Gemeinde gehörigen Grundstücke sollen für dieselbe reklamiert werden; 11. das Todfallsrecht soll gänzlich ein Ende haben; 12. sollte aber nachgewiesen werden, daß einer dieser 11 Artikel wider Gott wäre, so soll er kassiert werden. Vgl. Leo, Universalgesch. III, S. 196.

Es ergibt sich daraus, daß es sich dabei ebenso um Erringung neuer Rechte, als um Wiedererlangung alter handelte. — In ähnlicher Weise ist eine Verbindung edler, idealer Naturen mit unedlen gemeinen Elementen, welche jene dann zu sich herab in das Verderben ziehen, durchgeführt in Schillers Räubern (Karl Moor und ihm gegenüber Spiegelberg und seine Genossen), im Fiesco (der ideale Republikaner Verrina und die sich an ihn hängenden gemeinen Revolutionäre Calcagno, Sacco), selbst im Wallenstein, wenn dieser durch Kreaturen wie Isolani und Illo herabgezogen wird.

Zu 2. Sz. 3. Äußere Gefährdung Götz'. Weislingen zieht an der Spitze des vom Schwäbischen Bunde gestellten Aufgebotes gegen Götz, „den Rebellen“; der direkte Zusammenstoß der beiden Helden des Dramas wird angekündigt. Seitenstück zu der Reichsexekution in Akt III, wo W. es noch vermieden hat, dem Götz persönlich im Felde entgegenzutreten. Daneben bereitet W. in tragischer Verblendung seinen eigenen Untergang vor; der kategorische Befehl, welchen er an Adelheid schickt, um ihren Willen sich untertan zu machen („sag ihr, sie soll wollen“), treibt diese zur letzten Entscheidung, und Franz, der Verräter, wird zum Überbringer seines Befehles gemacht.

Sz. 4. Die schweren inneren Konflikte, welche Götz' verhängnisvoller Entschluß heraufbeschwor, werden in den bangen Ahnungen seiner treuen Gattin wie in einem objektiven Spiegelbilde gezeigt. Sie selbst kann ihn nicht verteidigen, wenn man ihn als einen wortbrüchigen Verräter, der seinen Bann gebrochen habe, als Rebellen und Genossen von Missetätern und Mördern bezeichnet, und auch er selbst wird auf solche

Anklagen nicht sagen können: nein! Höhe: „er hat sich zu Rebellen, Missetätern, Mördern gesellt, ist an ihrer Spitze gezogen; sage nein!" — Diesen Stimmen der Selbstanklage gegenüber müssen die anderen verstummen, die sein Verfahren beschönigen, entschuldigen, selbst rechtfertigen könnten. Neuer Hinweis auf die mit seiner Lage gegebene unlösliche Verschlingung von Recht und Schuld; aber die Schuld tritt nun in den Vordergrund. Dazu neuer Ausblick auf die äußere Gefährdung Götz'. Sein graues Haupt ist als das eines Rebellen dem Schafott verfallen. — Die Treue der Gattin (im Gegensatz zur Untreue Adelheids in Sz. 8), aber auch Lerses, den „alle Gefahren des schmählichsten Todes von Götz nicht getrennt haben würden, wenn Elisabeth nicht seiner Hilfe bedurft hätte", und vor allem Georgs, dessen schuldloses Geschick in das nicht schuldfreie seines Herrn hineinverstrickt wird (vgl. zu Sz. 14), der aber auch so das Los seines Herrn in Treue zu teilen entschlossen ist.

Sz. 5. Steigerung der inneren Konflikte (a) und der äußeren Gefährdung Götz' (b). Meisterhafte Verflechtung dieser beiden Motive a) und b): Götz' Seelenqualen im Hinblick auf das rasende Treiben der Mordbrenner und auf den Brand von Miltenberg („halten sie so den Vertrag? könnt' ich in Ehren von ihnen kommen! ich sage mich von ihnen los") (a). Die warnende Mitteilung des Unbekannten über die Bedrohung seines Lebens (b); Götz' Antwort und seine Bereitwilligkeit, die Schuld zu sühnen („es sei drum! so ist mein Tod der Welt das sicherste Zeichen, daß ich nichts Gemeines mit den Hunden gehabt habe"), und sein Schmerz, des unschuldigen Georg Geschick in das seinige verflochten zu haben (a), die Bedrohung seines Lebens und der Angriff auf seine Ehre durch Metzler und Kohl („mit dir feigem Kerl! Fürstendiener!"), endlich seine Bedrohung auch von seiten der äußeren Feinde, seine schwere Verwundung und seine Verfolgung durch W. (b). — Die Vernichtung der Heldenehre Götz' durch die Beschimpfung „feiger Kerl" und durch die Anklage seines Gewissens, sowie das sehnende Verlangen, seine Schuld zu sühnen, fallen zusammen. Der Ausblick auf ein schimpfliches Ende („es ist noch Gnade, wenn wir heimlich im Gefängnis dein Todesurteil vollstrecken") macht den Beschluß; aber auch W.s Triumph, wenn er sich am Ziel dünkt („du kannst freier atmen, törichtes Herz"), ist zugleich ein Geständnis innerer Pein und deutet auch für ihn auf einen anderen Ausgang hin.

Einzelnes. Georg tritt als stumme Person hier zum letztenmal auf; Götz selbst sendet ihn in den Tod. Sein vierfacher Schmerzensruf: „Georg, Georg" usw. ist wie der Ausdruck einer Ahnung seines grausamen Geschickes, das erst in Sz. 14 voll enthüllt werden wird. — Elisabeth bangend vor der Rückkehr des Gatten; nichts ist bezeichnender für Götz' verhängnisvolle Lage, als dieser Zug; „er wird nicht sagen können: nein"; vgl. das ähnliche Motiv in Sophokles' Aias v. 194 ff. — „Sie sollen einen Zigeuner zum Hauptmann machen, nicht mich." Der Spott wirkt

wie tragische Ironie, wenn wir uns sagen, daß die Zeit nicht fern ist, wo er, selbst verachtet und geächtet, bei dieser verachteten und geächteten Menschenklasse Schutz suchen und allein ihn finden wird. — „Du darfst meinen Namen nennen, und meine Kinder werden sich dessen nicht schämen." Noch einmal richtet sich der Held, obwohl schon im tiefsten Mark verwundet, auf und beruft sich, im Gefühl voller sittlicher Erhabenheit über diese Mordgesellen und im Bewußtsein, durch Reue und Leiden einen Teil seiner Schuld schon gesühnt zu haben, auf die Ehre seines Namens, welche in der tragischen Verschlingung von Recht und Schuld nicht völlig untergehen kann. — Zu der ganzen Darstellung, soweit sie Götz' Hauptmannschaft im Bauernkriege betrifft, ist der ausführliche Bericht in der Selbstbiogr. S. 77 ff. zu vergleichen. Die Hauptstellen desselben lauten:

„Und wie ich in meinem Haus war, da brachen die Bauern auf zu Gundelsheim (bei Hornberg am Neckar) und schickten die Hauptleut meinen Schultheißen zu mir: ich sollt zu ihnen kommen; sie hätten etwas mit mir zu reden. Wußt ich doch nicht, wie oder wann, förcht mich auch, sie würden mich übereilen, daß es meinem Weib und Kindern und den Meinen zu Nachteil möchte gereicht werden. Denn ich hätt kein wehrlich Volk in meinem Haus: also waren die Bauern alle voll Teufel und wollten Knecht und Magd auch nicht mehr gut thun. Also zog ich mit dem hinauf, und saß ab vorm Wirtshaus und will hineingehen ... so gehet Marcus Stumpf die Stiegen herab und sagt: „Götz bist da?" sagte ich: „Ja, was ist die Sach? was soll ich thun? oder was wollen die Hauptleut mein?" Da hebt er an: „du mußt ihr Hauptmann werden." Da sagt ich: „Gott mir nicht das thue der Teufel! warum thust du es nicht? thue es an meiner Statt." Da sagt er: „Sie haben mir's zugemutet, so hab ich mich selber von ihnen geredet, und wann ich es meines Dienst's halben thun könnte, so wollt ich's thun." Da sagt ich wie vor: „So will ich's nicht thun, will eh selbst zu'n Hauptleuten gehen, und sie mich nicht dazu zwingen oder nötigen." Da sagt er: „Nimm's an, meinem gnädigen Herrn und anderen Fürsten und uns allen vom Adel zu gut." Da sagt ich: „ich will es nicht thun" und ging darauf zu'n Hauptleuten selbst und erlangte guten Bescheid ... ausgenommen bei den Hohenlohischen. Die nahmen meinen Gaul bei dem Zaum und umrungen mich mit Vermeldung: ich sollte mich gefangen geben, geloben und schwören, den andern Tag bei ihnen zu Buchen im Lager zu sein. Da würd ich sie finden und ohn ihr Wissen nicht abziehen. Die Gelübd zwang mich, daß ich mit ihnen gen Buchen sollt, damit nicht mein Weib und Kinder und andere vom Adel dadurch beschädigt würden, und thät es mit traurigem, betrübtem und bekümmertem Herzen; denn ich ließ mich nicht gern erwürgen, wie sie denn neulich vielen Frummen vom Adel zu Weinsberg gethan hätten. Und ich hoffte noch immer, ich wollte etwas Guts erlanget haben, und zog also des andern Tags mit traurigem Herzen zu ihnen in das Lager und wünscht mir vielmals, daß ich dafür im allerbössten Turn läg, der in der Türkei wäre oder auf Erdreich, es wär' wo es wöllt, wie mir gleich Gott wieder aushölfe. Nun ich kam zum Haufen — Gott erkennt und wußte, wie mir war — da nahmen sie den Gaul beim Zaum und ich mußte absteigen zu ihnen im Ring; da redeten sie mit mir der Hauptmannschaft halber; das schlug ich ihnen frei und gut rund abe: ich kunnt oder wüßte es meiner Pflichten und Ehren nach nicht zu thun; dazu verstünd ich mich ihres

Handels nicht, denn ihr Handlung und mein Handlung und ihr Wesen und mein Wesen wäre als weit von einander, als der Himmel von der Erden. Dazu so künnt ich es auch gegen Gott, kaiserliche Majestät, Kurfürsten, Fürsten, Grafen und Herren und der gemeinen Ritterschaft, gegen dem Bunde auch und allen Ständen, des Reichs Freunden und Feinden mit Ehren nit verantworten und bat, sie sollten mich dessen entlassen. Aber es war verloren, kurzum ich sollte ihr Hauptmann sein. Da sagt ich, eh ich ener Hauptmann sein und so tyrannisch handeln, wie sie zu Weinsberg gethan und gehandelt haben, oder auch dazu helfen sollt, ehe mußten sie mich zu Tod schlagen wie einen wütenden Hund. Da sagten sie, es wäre geschehen; wo nit, so geschehe es vielleicht nimmer. Nun kummen die Mainzischen Räte... und baten mich auch wie Marx Stumpf, ich sollte solche Hauptmannschaft ihren gnädigsten Herrn zu Gefallen, auch allen Fürsten und allem Adel, hohen und niedern Ständen im Reich zu Gut annehmen; ich möchte viel Unrats damit vorkommen. Da sagt ich darauf: wenn die Bauern von ihrem Fürnehmen wollten abstehen, und der Obrigkeit und Herrschaft gehorsam sein, mit Dienen, Fröhnen, Recht nehmen und geben, wie von Alter Herkommen wäre, und sich halten gegen ihrer Obrigkeit, wie frommen, gehorsamen Unterthanen und Hintersassen gebührt und wohl ansteht, so wollt ich's acht Tage mit ihnen versuchen. Da schlugen sie mir eine lange Zeit für, aber es kam letzlichen auf ein Monat ... und machten einen Vertrag, wie vorgemeldt, daß sie gehorsam sollten sein und dergleichen und schreiben es hinter sich in alle Ämter und Herrschaft, wo ein jeglicher daheim war ... (Aber andere) machten einen Aufruhr in dem Haufen, daß sie zusammenschwuren und die Finger aufreckten, mich und diejenigen, die solchen Vertrag aufgerichtet und ihnen zugeschickt hätten, totzuschlagen." — Als er dann später das mainzische Schloß Willenberg habe brennen sehen, habe er „geredet, das ihnen nicht gefallen thät, also daß sie sollten sein ebenso müd' werden, als er ihrer". Dann sei ein guter, frommer, treuherziger Mann bei Würzburg zu ihm allein gekommen und „warnet mich ohn allen Zweifel aus redlicher treuer Meinung mir zu Gutem und sagt: ich wär ein guter, feiner Edelmann, und redete frei nicht einem jeglichen, was ihm wohl gefiele und wäre kein Heuchler; aber er riete mir doch vertraulicher Weis, ich sollte solcher Reden müßig gehen und sollt mich auch bei Leib und Leben nichts merken lassen, daß er mich gewarnet hätte; denn wo ich es nicht thun würde, so wäre beschlossen, sie wöllten mir den Kopf herabschlagen." — Darauf folgen die oben S. 212 mitgeteilten Stellen, wie sehnlich er nach dem Ablauf der 4 Wochen verlangt, und es doch nicht habe über sich gewinnen können, sein Gelübde und Wort zu brechen, „bis Gott der Allmächtige Glück gab, daß ich von den bösen oder frommen Leuten, wie ich sagen sollt, kam". Er schließt mit dem Geständnis, daß er sein Leben lang in keinem Krieg gewesen sei, da er Gott mehr und vielfältiger im Feld und Frieden angerufen und gebeten habe, als bei den ehrlosen Bauern, daß er mit Ehren und Fugen davonkommen möchte.[1])

---

1) Rolf Kern teilt in einer Untersuchung über die Beteiligung Georgs II. von Wertheim (Zeitschr. f. d. Geschichte des Oberrheins Bd. XVI) aus dem Wertheimschen Archive die „Verantwortung Goetzens von Berlichingen wegen Auflage des bäuerischen Aufruhrs" (vom 12. Juni 1525) mit. Auch darin heißt es sehr bezeichnend auf die Zumutung der Bauern, ihr Hauptmann zu werden:

Aus diesem Bericht wird deutlich, daß Goethe in der Dichtung alle diejenigen Punkte zurücktreten ließ, aus denen sich ergibt, welche Gefahr nicht nur für Götz, sondern auch für die Seinigen eine unbedingte Ablehnung der Hauptmannschaft mit sich gebracht hätte. Unter der Hervorhebung solcher Beweggründe würde die Erhabenheit des Helden gelitten haben, aber auch die psychologische Vertiefung, endlich — mit dem Zurücktreten der freien Entscheidung und der mit dieser Entscheidung verbundenen Schuld — selbst der tragische Gehalt.

Zu 3. Sz. 6 und 7. Für wenige Szenen ist ein vergleichender Blick auf den ersten Entwurf des Dramas vom Jahre 1771 so lehrreich, wie für diese, um deutlich zu machen, wie roh und kunstlos noch jener war, und mit welcher kunst- und planvollen Meisterschaft der Dichter in der zweiten Bearbeitung zu Werke ging. Vgl. zunächst Goethes Geständnis in Wahrheit und Dichtung B. 13, S. 151: „Ich hatte mir etwas Rechts zu gute gethan, indem ich in einer grauserlich nächtlichen Zigeunerszene Adelheid auftreten und ihre schöne Gegenwart Wunder tun ließ; eine nähere Prüfung verbannte sie" usw. Aber nicht nur Adelheid erschien, von ihren Begleitern sich verirrend, unter den Zigeunern, sondern auch Franz, der die Verirrte wiederfindet, und Sickingen, der zum Verdruß des eifersüchtigen Franz ihr sein ritterliches Geleit anträgt und später sogar ihr Geliebter wird. Der Triumph der Schönheit Adelheids unter den Zigeunern und selbst über Sickingen war im Entwurf der Zweck dieser Szene, die phantastisch ausgeführte Darstellung des Zigeunerlebens das wuchernde Beiwerk. Wie anders in der jetzigen Gestaltung! Von dem Zigeunerleben nur so viel, um die armselige Existenz dieser verachteten und geächteten Menschenklasse anschaulich zu machen, das wenige aber in scharfer Gliederung: die Wohnstätten = Gruben mit einem Strohdach darüber; die Nahrung = Hamster, Feldmäuse, Hasen u. dgl.; der Erwerb = geheischt, erbettelt und erstohlen; das Innen- und Gemütsleben = ein Leben in den Mythen des Volkes, sie vernehmen noch leibhaftig des wilden Jägers Jagd; die wesentlichsten Charakterzüge = naive Gastfreundschaft, bewunderndes Verständnis für urwüchsige Heldenkraft und für die Äußerungen der Selbsthilfe („die Bauern rauben selbst; ist's uns wohl vergönnt"), endlich die Treue. Selbst das Beiwerk ist kein wucherndes mehr, denn die Jagd des wilden Jägers begleitet den Aufruhr in der Natur und den Aufruhr unter den Menschen, vgl. Sz. 1. — In diesen Kreis verachteter und geächteter Menschen tritt nun Götz, allein (ohne Georg, Lerse, die Bauern), auch verachtet und geächtet, von schweren Wunden ermattet, wehrlos und schutzlos, tiefsten Gram im reuigen Herzen, und findet eine Zuflucht, Schutz, ja begeisterte Anerkennung,

„Sollen mich bedenken alß ein armen Edelmann; hab nit viel denn meine Eer; die wolt ich gern behalten." Und später: „Got hab Lob, daß ich mit Eeren von inen bin, uß der und anderen Ursachen, sonder uß ungeschickten Wesens, daß weder Fursten, Graven, Herren, Edlen oder Unedlen kayn Glauben von inen ist gehalten."

die bereit ist, für ihn „Leben und Blut zu lassen". Diese Anerkennung in diesem Zeitpunkte wirkt wie tragische Ironie, aber zugleich wie ein letztes Aufleuchten vom Glanze der Heldenehre Götz', ein flackernder Schein vor dem Versinken. Aber hier noch einmal ein Lied von der Treue (Götz: „die wilden Kerls, starr und treu"). Der Ausruf: „Heiliger Gott, du endest gräßlich mit mir!" ist wie der Aufschrei einer Sühne für schwere Schuld, aber auch (erste) Hinweisung auf eine über den Geschicken der Menschen erhaben waltende göttliche Gerechtigkeit.

In jähen Schlägen folgt dann die Katastrophe: die Bündischen brechen herein, Götz zur letzten Heldenwehr bereit („zum letztenmal sollen sie meinen Arm fühlen; ich bin so schwach noch nicht"), der Zigeunerhauptmann für ihn getötet, Götz gefangen. — Reiche Verwendung hochpoetischer Mittel: der Kontraste und Peripetie zu Anfang und zum Schluß der Szene, nicht nur in den daselbst vorgeführten Situationen, sondern auch im Rückblick auf frühere, wenn z. B. gerade der von Götz Sz. 5 spottweise genannte „Hauptmann der Zigeuner" („sie sollen einen Zigeuner zum Hauptmann machen, nicht mich") nunmehr ihm allein ein Beistand und Schutz wird. Ein anderer Gegensatz liegt in der Gegenüberstellung von Kaiser und Zigeuner in Sz. 7 („o Kaiser, Kaiser! Räuber beschützen deine Kinder").

Einzelnes. Die Sprache ist hier besonders volkstümlich: Hint = heute Nacht; bissen = gebissen; biete den anderen = entbiete, geheischen, gewohne, ist's Friede, daß du kommst (vgl. 1. Sam. 16, 4) u. dgl. m. — Das „Zelt des Hauptmannes" ist für Sz. 7 gewählt nicht nur aus Lust am Szenenwechsel, sondern zur Veranschaulichung der Gastlichkeit; hier nimmt man ihn auf, verbindet seine Wunden, bietet ihm ein Feiertagswams an. — Es ist ein feiner Zug, daß Götz, „der letzte Ritter", wenn auch sich fast verblutend, noch einmal zu Roß steigt und hoch zu Roß gefangen genommen wird. — Der geschichtliche Ausgang der Hauptmannschaft Götz' war der, daß er sofort nach Ablauf der vierwöchentlichen Vertragszeit sich freiwillig von den Bauern schied.

II. Szenengruppe. (Sz. 8—11.)

Inhalt der Handlung ist das gewaltsame Ende Weislingens, Franz' und Adelheids, die Verurteilung Götz' zum Tode und seine Begnadigung; das allgemeine Verhältnis der Szenen aber dies, daß in Sz. 8 W.s Tod beschlossen und in Sz. 10 als unmittelbar bevorstehend gezeigt wird, daß zwischen beiden der Tod von Franz liegt (Sz. 10 Anf.), der Tod Adelheids endlich als Sühne für ihre Schuld an dem Tode jener beiden nachfolgt (Sz. 11), die Verurteilung (Sz. 9) und Begnadigung Götz' (Sz. 10 Anf.) aber in das Ganze eingeschoben wird.

Sz. 8. Die Handlung spielt im Schlosse Adelheids („hier weiß er mich in Sicherheit . . . er will mich auf seine Güter; dort hat er Gewalt" usw.); sie knüpft unmittelbar an die Handlung von Sz. 3 an; die dämonische Natur des herrschsüchtigen Weibes bäumt sich auf gegen

jeden Zwang („er oder ich! der Übermütige! mir drohen!"). Die Ketten, an denen W. unmännlich getragen hat (vgl. oben S. 231), sollen ihn nun erwürgen. Höhe in dem Verrat der Adelh. sowohl im Hinblick auf ihr buhlerisches Verhältnis zu Franz, als im Hinblick auf ihren teuflischen Mordanschlag gegen den Gatten. Zugleich ist ihre Falschheit zu einer vollendeten geworden: „keine Wut! du sollst einen Brief an ihn haben voll Demut, daß ich gehorche" usw.

Sz. 9. Dieselbe ist Fortführung der Handlung von Sz. 4 (Elisabeth: „da ist's nun, wie mir alles ahnete"). Zusammenfassung der Leiden Götz': gefangen, als Meuterer, Missetäter in den tiefsten Turm geworfen, „sein Alter, seine Wunden, ein schleichend Fieber und mehr als alles das, die Finsternis seiner Seele, daß es so mit ihm enden soll". Das nagende Bewußtsein, durch eigene Schuld den Glanz seines Heldenlebens und seiner Heldenehre ausgelöscht zu haben (Th. V. Selbstvernichtung der Heldenehre durch eigene Schuld) führt die Nacht der tiefsten Schwermut in seiner Seele herauf. Das Leiden ist ein übergewaltiges im Verhältnis zu seiner Schuld, mit der doch ein Recht auf das engste verschlungen war; es wirkt deshalb tragisch im eigentlichen Sinne; aber sein Los würde allzu furchtbar erscheinen, wenn er wirklich dem Henkerbeile W.s verfiele, und es würde die Erscheinung des Erhabenen, die in Götz' Heldentum immer noch dargestellt bleibt, allzusehr verkümmert werden, wenn die diabolische Konsequenz des Bösen in Adelh. und W. über eine Verschuldung triumphierte, welche in einer edlen Natur und in einem idealen Wollen ihre Wurzel hatte. Wird uns damit eine äußere und innere Sühne für die Verschuldung Götz' gezeigt, so verlangen wir, um einen vollbefriedigten Eindruck mit hinwegzunehmen, weit mehr noch eine Sühne für das unlautere, ränkevolle Treiben W.s und der Adelh. W. aber hat eine doppelte Schuld zu sühnen, den Verrat an Götz und an der Maria. Diese Sühne wird in dieser Szene kunstvoll und doch sehr ungezwungen vorbereitet; W. ist Kommissar, welcher das Urteil über die Rebellen zu sprechen und an ihnen zu vollziehen hat; das wird für Elisabeth und Maria „ein Strahl von Hoffnung".

Sz. 10. Sie ist nicht nur äußerlich, sondern auch nach der inneren Entwickelung der Handlung deutlich gegliedert.

a) Im Eingang ein Monolog W.s. Sein leiblicher und seelischer Zustand; er ist zum Tode krank und von innerer Qual gefoltert. Er hat endlich sein Ziel erreicht; durch sein, des Kommissarius, Wort ist Götz zum Tode verurteilt, und nun bebt er wie ein Missetäter vor dessen Traumgestalt. Sie zeigt ihm den verurteilten Götz als einen dennoch Triumphierenden, sittlich über ihn Erhabenen (statt einer ritterlichen Herausforderung hat er nur einen Blick der Verachtung für den Gegner). Diese sühnende Reue W.s und seine stillschweigende Anerkennung der überlegenen Hoheit Götz' werden zu einem Anfang der Wiederherstellung des durch schwere Schuld gefallenen Helden Götz. —

In den folgenden Worten: „wir Menschen führen uns nicht selbst; bösen Geistern ist Macht über uns gelassen, daß sie ihren höllischen Mutwillen an unserem Verderben üben", bezeugt er in richtiger Selbsterkenntnis die dämonischen Mächte der Leidenschaft, die auch ihn besessen haben (vgl. unten Maria: „deine Seele ist bis in ihre innersten Tiefen von feindseligen Mächten besessen"), ebenso aber auch das Walten von höheren über den Menschen sich erhebenden und ihn führenden Mächten (Vorbereitung auf das spätere Zeugnis von dem Walten einer göttlichen Gerechtigkeit). Die unruhige Sprache des Monologes, besonders im Anfang — kurze, zerhackte und abgerissene Sätze —, entspricht der krankhaften Unruhe des Sterbenden.

b) Weislingen und Maria; eine Wiedererkennung. M. erscheint als Bittflehende, „des Bruders Leben von W. zu erflehen", in Wahrheit diesen von der letzten, schwersten, unsühnbaren Verschuldung, „dem abscheulichsten Morde", zurückzuhalten. Sie wird ihm zu einem Beistand in seiner letzten Todesstunde. So sammelt sie feurige Kohlen auf das Haupt ebendesselben, der einst zum Verräter auch an ihr geworden war. — Gegenüberstellung der kurzen bezeichnenden Charakteristik Götz': „er ist unschuldig, so strafbar er scheint" (treffende Bezeichnung der verhängnisvollen Verschlingung von Verschuldung und Berechtigung in seinem Tun) und W.s: „deine Seele ist bis in ihre innersten Tiefen von feindseligen Mächten besessen." — Die Wirkung der Erscheinung M.s auf W. ist anfangs die einer Vision; dann bereitet sie ihm die Qualen der Hölle mit der Verzweiflung eines von Reue über zwiefachen Verrat erfaßten Gewissens, endlich führt sie in rascher Wendung seinen Entschluß herbei, sich durch Sühne, soweit es möglich ist, dieser Schuld zu entledigen. Diese Wendung vollzieht sich, als Maria seinen Worten: „du kommst, mich in Verzweiflung zu stürzen", das andere entgegengesetzt hat: „wenn du fähig wärst, sein graues Haupt — W., wir würden verzweifeln!"

Ein Zwischenstück (β) in dieser Szeneneinheit (b) ist das letzte Auftreten Franz' mit seinen inhaltreichen Enthüllungen und katastrophischen Folgen. Es drängen sich von Handlungen hier zusammen: die Begnadigung Götz' (durch Zerreißung des schon ausgefertigten Todesurteiles), die Benachrichtigung W.s, daß er, durch sein Weib vergiftet, selbst dem Tode unrettbar verfallen sei, endlich der Selbstmord Franz' als Nemesis für seinen Verrat, der bis zur Ermordung seines Herrn vorschritt. Die Art seines Ausganges ist hier ungleich dramatischer, als im ersten Entwurfe, wo „ein Fräulein" der Adelheid von furchtbaren verzehrenden Fieberschauern berichtet, in welche „schreckliche Zauberformeln" (der Adelheid) Franz geworfen haben.

Es folgt die Fortsetzung von b) (W. und M.) mit versöhnendem Ausgang. Mit der tatsächlichen Sühne, welche W. durch die Begnadigung Götz' vollzogen hat, verbindet sich eine Sühne des Bekenntnisses (1) in dem Bekenntnis Gott dem Herrn gegenüber: „du bist ein

furchtbarer Rächer, Gott"; ausdrückliche Hinweisung auf die über den Menschen erhabene, ihn richtende göttliche Gerechtigkeit (vgl. das andere oben genannte Bekenntnis: „wir Menschen führen uns nicht selbst" usw.); (2) in dem Bekenntnis Maria gegenüber: „warum bist du gekommen? daß du jede schlafende Erinnerung meiner Sünden wecktest!" Ihre Anwesenheit ist ihm Qual und letzter Trost zugleich, sie sichert ihm selbst volle Vergebung der an ihr begangenen Schuld zu („vergesse dir Gott so alles, wie ich dir alles vergesse") und tröstet ihn mit der Verweisung auf das göttliche Erbarmen („kehre dein Herz zu dem Barmherzigen! ... er wird sich deiner erbarmen: ... erbarme, erbarme dich seiner! nur Einen Blick deiner Liebe an sein Herz" usw.). Eine neue Erscheinungsform der Treue.

Im Vergleich zu dem gräßlichen Untergang W.s, der „in dem fürchterlichen Streit des Lebens und des Todes die Qualen der Hölle" erduldet, erscheint das Los Götz', so schwer er auch leidet, als ein mildes. Auch darin liegt etwas von einem versöhnenden Abschluß.

Sz. 11. Eine Femgerichtsszene, das Gericht über die Adelheid. Sie, die Schuldigste, wird des gewaltsamen Todes durch Hinrichtung („Strang und Dolch") sterben, den sie für Götz herbeizuführen bemüht gewesen war. Das irdische Gericht wird zu einem Werkzeug der göttlichen Gerechtigkeit. Darauf deutet der Eingang („ihr schwuret, zu strafen im Verborgenen, Gott gleich") und der Ausgang („ihr strafet im Verborgenen, Gott gleich") ausdrücklich hin. Wir erfahren zugleich, daß W.s Tod inzwischen erfolgt ist („der Mann ist tot"), und sind gewiß, daß dieses Urteil (an der Adelh.) sicher wird vollstreckt werden. — Wenn der erste Entwurf die Erwürgung Adelheids auf die Bühne verlegt, so scheute der Dichter damals noch nicht vor der Darstellung des Gräßlichen zurück; wenn er ferner dabei zeigte, wie Adelheids Schönheit noch einen letzten Triumph feiert über den das Urteil vollstreckenden „Mörder", und wie die „Schlange" auch hier noch einmal Verrat übt, so war das eine gesuchte, unnatürlich übertreibende Häufung von Motiven.

Die Ausgangsszenen. (Sz. 12—14.)

Götz' Ende. Auch hier ist der Bau vollkommen durchsichtig. Sz. 12 wird Übergangsszene zur Verbindung der folgenden Handlung mit der voraufgehenden, aber sie ist auch nicht ohne ein inneres Motiv. Die treibende Unruhe M.s ist nicht nur ein Zeugnis ihrer treuen Schwesterliebe, welche die rettende Botschaft dem geliebten Bruder so bald wie möglich kundtun möchte; sie sagt uns auch, daß Eile not tut, wenn diese Botschaft ihn noch erreichen soll. — Sz. 14 erste Hälfte (a) Elisabeth und Maria ist Zwischenszene mit den zusammenfallenden Botschaften vom Tode W.s, von der Begnadigung Götz', der Gefährdung Sickingens, dem Heldentode Georgs. In diese Botschaften teilen sich die Frauen; die Höhe liegt in der Benachrichtigung G.s vom Heldentode Georgs (er stirbt den Tod aufopfernder Treue, ein Gegenbild zu dem Tode des verräterischen

Franz) und von der folternden Sorge Götz' um ihn. — Sz. 13 und 14 zweite Hälfte (b) sind das Kernstück dieser Szenengruppe und stehen untereinander wieder in dem Verhältnis, daß Sz. 13 Vorbereitung wird auf Sz. 14b. Denn wenn Sz. 13 Götz innerlich schon gebrochen und vernichtet zeigt, so erhält sein Herz den letzten Stoß mit der Nachricht vom Tode Georgs (Sz. 14); der Tod wird für ihn selbst sodann ersehnte Erlösung von allem Leid.

Sz. 13. Das Charakteristische der Seelenstimmung Götz': seine Seele ist Finsternis (vgl. oben Sz. 9 „die Finsternis seiner Seele"); sie „verglüht in sich selbst" unter dem Bewußtsein, verstümmelt zu sein an seiner Hand, seiner Freiheit, seinen Gütern, vor allem an seinem guten Namen; „es ist nicht Weislingen allein, nicht die Bauern allein, nicht der Tod des Kaisers und seine Wunden, — es ist alles zusammen", vornehmlich aber das Bewußtsein, selbst durch eigene Schuld seine Heldenehre vernichtet zu haben (also ein übergewaltiges Leiden), und nur ein Gedanke ist noch quälender: daß Georg schuldlos durch ihn in sein Geschick mit hinein verflochten sei. Aber wenn er sich bewußt ist, daß es göttliche Gerichte sind, die ihn niedergeschlagen haben („wen Gott niederschlägt, der richtet sich selbst nicht auf" ... „Sein Wille geschehe"), und wenn er mit so unmittelbarer Hinweisung auf die Erhabenheit des göttlichen Willens das Walten einer göttlichen Gerechtigkeit anerkennt, so wird er durch diese Beugung unter den göttlichen Willen, obwohl äußerlich vor der Welt in seinem Dasein vernichtet und obwohl innerlich durch sein Schuldgefühl gebrochen, dennoch für uns wiederum zu einer erhabenen Erscheinung (Erhabenheit des Leidens und Duldens, passives Heldentum; „meine Stunde ist kommen, ich hoffte, sie sollte sein wie mein Leben. Sein Wille geschehe"). — Die Szene fehlt im ersten Entwurfe; man sieht, wie sehr der Dichter in der zweiten Bearbeitung bemüht war, den tragischen Gehalt des Dramas zu vertiefen.

Sz. 14b. Der Abschied vom Leben. Der Eingang ist idyllisch; so schon in dem Schluß von Sz. 14, wenn Götz verlangt, auf eine halbe Stunde in das Gärtchen des Wächters gelassen zu werden, „daß er der lieben Sonne genieße, des heiteren Himmels und der reinen Luft"; daran schließen sich als Fortführung die ersten Worte Götz' in dieser Szene: „wie wohl ist's einem unter deinem Himmel! wie frei! Die Bäume treiben Knospen, und alle Welt hofft." Der Ausgang wird katastrophisch: die Nachricht vom Tode Georgs bricht ihm das Herz. — Kunstvolle Ausführung im einzelnen: das Wohlgefühl der Freiheit im Eingang („wie wohl" ... „wie frei!"), die Begrüßung der durch den Tod ihm gebrachten Freiheit zum Schluß („himmlische Luft, Freiheit, Freiheit!"); vgl. die ähnliche Verwendung einer gleichartigen Fassung im Anfang und am Schluß in Sz. 11. — „Meine Wurzeln sind abgehauen, meine Kraft sinkt nach dem Grabe." Die treffendste Bezeichnung seines ganzen Zustandes; es bedarf nur noch eines Stoßes, um den Baum zu Fall zu

bringen. Dieser Stoß ist mit der Botschaft von Georgs Tode gegeben: „Georg ist tot, stirb Götz!" Vgl. die gleichlautenden Worte W.s in Sz. 10: „meine Kraft sinkt nach dem Grabe." Da der erste Entwurf nur diese Worte W.s kennt, die zweite Bearbeitung die gleichlautenden Worte Götz' der sonst fast unveränderten Sz. 14b hinzufügt, so darf man einen beabsichtigten Parallelismus annehmen, der zugleich den Kontrast in dem Verhältnis beider fühlbar macht. — In der Mitte liegt der Abschied vom Leben; Götz gedenkt des Sohnes, der im Kloster ist, der Gattin und des Hochzeitstages, des alten Vaters und seines Segens, des treuen Genossen Lerse und seines Beistandes wie einst im Gefecht, so jetzt in der Todesstunde, seines Lieblings Georg, den noch einmal zu sehen, an dessen Blick sich noch einmal zu wärmen er eine tiefe Sehnsucht hat. In jedem Satz liegt innerstes und weihevollstes Empfindungsleben; mit jeder Namensnennung verbindet sich eine bedeutsame Beziehung auf bedeutsame Erlebnisse. Daß er des Hochzeitstages gedenkt und des segnenden alten Vaters, ist ein Motiv von höchster Schönheit, vgl. die homerische Verwendung desselben Ilias XXII, 469 ff. und XXIV, 486 ff. Die Grundstimmung, daß er „der letzte seines Geschlechts", „der letzte Ritter" ist, erreicht ihre Höhe, als er die stumme Botschaft vom Tode Georgs vernommen hat („du hast dich selbst überlebt, die Edlen überlebt"). Der Sohn ist von der Art des ritterlichen Hauses gewichen, und den Liebling, der als Ersatz des Sohnes ihm gelten konnte und seinem Herzen nahe war wie ein Sohn, hat seine Verschuldung in den Tod gesandt; aber jener ist den Heldentod gestorben und der Hinblick auf dieses Los wird ein versöhnender Trost. — Ausblick in die Zukunft einer verderbten Welt, der Untreue, des Betruges und der List, welche die Edlen umstricken wird, und der entnommen zu werden nach dem Tode Selbitz' (vgl. III, 15), Georgs und des guten Kaisers ihn sehnlichst verlangt; so ist der Tod ihm Erlösung und ein Übergang zur Freiheit. — Epilog des Dichters in dem Wehruf Marias: „edler Mann! edler Mann! wehe dem Jahrhundert, das dich von sich stieß!" und in dem Wehruf Lerses: „wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennen sollte!"[1])

Über die Wirkung der ganzen Schlußszene siehe unten S. 271 bei der Erörterung des tragischen Gehaltes der Dichtung.

Rückblick auf **Akt** V. Kulturbilder und Elemente des geschichtlichen Lebens: ein Volksaufstand mit Ausblick auf seine Greuel; Zigeunerleben; das Femgericht. — Situationsbilder zur Übung der Kunst des Sehens: die Landschaftsbilder mit Feuersbrünsten und den feurigen Erscheinungen am nächtlichen Himmel; das Gericht an den dreizehn Adligen auf der Ebene bei Heilbronn; die grause Gerichtssitzung

---

1) Die Worte: „Maria, gebe dir Gott deinen Mann wieder" beziehen sich auf Sickingens Verhältnis zur Adelheid in der Bearbeitung von 1771 und sind nur versehentlich stehen geblieben.

der Feme „im finstern engen Gewölbe“ [1]; das idyllische Gruppenbild im Gärtchen am Turm. Vor allem fordern die Szenen 6 und 7 (Götz bei den Zigeunern), wo jeder Zug, ja fast jeder Satz eine Handlung in sich schließt, die ergänzende Tätigkeit der Phantasie heraus.

Zuwachs an bedeutsamen Persönlichkeiten: die Führer der Bauern; unter ihnen sind besonders charakteristische Typen Metzler und Link, die fanatischsten Rebellen.

Zuwachs an bedeutsamen Charakterzügen. Es kann sich in diesem Akt nur um eine letzte Vollendung der Charakterzeichnung handeln. So kommt zu den bisherigen Zügen in dem Bilde Götz' als ein neuer hinzu: die Schwäche, mit welcher er der Versuchung unterliegt; die hat freilich ihren tiefsten Grund in einem Heldenmut, der versucherisch die Gefahr herausfordert, mit einem verhängnisvollen „Versuch“, im Grunde also auch mit der „Versuchung“ selbst spielt und insofern selbst etwas Dämonisches in sich birgt. Diesem Gefühl gaben einzelne Stellen des ersten Entwurfs noch deutlicheren Ausdruck: „ du hast dich in ein abscheuliches Feuer gestürzt, das zugleich dich und deinen Namen verzehren wird“ . . . „wer sich in die Gesellschaft des Teufels begibt, ist so gut als versengt“, vgl. Wallenstein in W.s Tod I, 3: „verflucht, wer mit dem Teufel spielt!“ — Im übrigen bringt der Akt die Kehrseite seines Heldensinnes zur Anschauung, „die Finsternis seiner Seele“ nach dem Fall, die sein Schuld- und Schamgefühl, selbst sein Heldentum und seine Heldenehre vernichtet zu haben, über sie heraufführt. Es ist gewiß von hoher psychologischer Wahrheit, wenn Götz, der „alles in allem ein Mann war in jenem schönsten und höchsten Sinne, der Täter seiner Taten, ganz allein auf sich stehend, niemandem untertan als Gott, Treue haltend und von anderen Treue erwartend“ (Bulthaupt a. a. O. S. 72), nachdem ihm durch eigene Schuld das genommen ist, was seiner ganzen Persönlichkeit den sittlichen Wert und Halt gab, auch völlig zusammenbricht und ein Nichts sich fühlt, ja mehr als ein Nichts (ähnlich dem Kreon in der Antigone V. 1325). Er stirbt an diesem Gefühl und an dieser Schwäche, aber nicht, wie Bulthaupt meint, „als ein alter, gebrechlicher Mann, weniger an seinen Wunden, als an allgemeiner Schwäche“. Man vgl. die ähnlichen Äußerungen des Sophokl. Ajas, als er aus dem Wahnsinn zu vollem Bewußtsein der Schande erwacht, selbst seine Heldenehre vernichtet zu haben, V. 360 ff., V. 401 ff., 415 ff. — Adelheids Natur offenbart sich in der teuflischsten Gestalt, die der erste Entwurf treffend charakterisiert, wenn er W. in diesem Akt sagen läßt: „wie du gemacht wurdest, wetteten Gott und der Teufel ums Meisterstück“. — Die edlen Züge in W.s Natur (s. oben S. 221, 227) leuchten noch einmal auf; er hat, indem

1) Hier ist die sonst so schwächliche Theaterbearbeitung glücklicher, wenn sie die „vier wissenden Brüder“ sich an den Kreuzwegen des Waldes begegnen läßt. — Das Geheimnisvolle an der Femgerichtssitzung ist Goethesche Zutat. Bekanntlich fanden die Verhandlungen unter freiem Himmel und am hellen Tage statt; auch waren die Richter nicht vermummt (vgl. Th. Lindner, die Feme, 1888, S. 578).

er einer Sühne fähig ist, noch Kraft zum Guten (im ersten Entwurf dieses Aktes hatte Adelheid von ihm gesagt: „du bist von jeher der Elenden einer gewesen, die weder zum Bösen, noch zum Guten einige Kraft haben"). — Vor allem gewinnt in diesem Akt der Charakter Marias an Vertiefung; sie wird nicht nur ein Bild seelenvoller Teilnahme, aufopfernder Liebe und Treue, sondern der kühne Schritt, den sie zur Rettung ihres Bruders wagt, gibt ihr auch etwas Heroisches und macht die Schwester des Götz, die sonst so wenig ihm ähnlich zu sein scheint, ihrem Bruder ebenbürtig.[1])

Weiterführung der Hauptthemata. Sie durchziehen mannigfach sich verflechtend noch einmal die ganze Handlung und ihre Durchführung erreicht in diesem Akte die Höhe; zunächst in Th. IV (Wechselspiel von Treue und Verrat). Verrat bis zur Vernichtung des Gegners: W. an Götz (Todesurteil); Adelheid und Franz an W. (Mord); dazu tritt als ein Neues der Wortbruch Götz' selbst an dem Kaiser und anderseits der Vertragsbruch der Bauern an Götz. Die Treue bis zum Tode in dem Verhältnis Lerses zu Götz, in der Fürbitte Marias, in der Aufopferung Georgs. — Th. I. Die früheren Konflikte Götz' mit den gegebenen Verhältnissen erscheinen nunmehr nur als Vorspiel zu dem großen Zusammenstoß während seiner Hauptmannschaft unter den aufständischen Bauern. Mit diesem Konflikt verbindet sich auch der in Th. II bezeichnete Zusammenstoß zweier Weltalter, nur daß das Verhältnis Götz' zu den aufständischen Bauern den oben S. 217 berührten Widerspruch in sich trägt, insofern die Bauern als Vertreter der neuen Zeit gelten müssen, während Götz sonst für die alte Zeit streitet. — Th. III und V treten erst in diesem Akt heraus, beherrschen dann aber die Handlung desselben und führen auf ihrer Höhe die katastrophische Entwickelung herbei; jedenfalls macht eine tiefergehende Betrachtung gerade dieses Aktes deutlich, wie wenig es ausreicht, wenn man in der Dichtung nur, oder in erster Linie das Th. II (Zusammenstoß zweier Weltalter, des abscheidenden Mittelalters mit der anbrechenden Neuzeit) ausgeführt finden will; wie vielmehr erst die Berücksichtigung der Th. IV und V der psychologischen Tiefe und dem tragischen Gehalt des Dramas gerecht wird.

III. Rückblick auf das ganze Drama.

(Zur Feststellung des Gewinnes der Betrachtung.)

Da es sich bei dem großen, den ersten Blick leicht verwirrenden Reichtum von Handlungen empfahl, einen Rückblick auf die Bilder und Elemente des geschichtlichen Lebens, auf den Zuwachs an bedeutsamen

1) Wie ungerecht ist die Beurteilung dieses Charakters durch Bulthaupt a. a. O. S. 74: „Die stille phlegmatische Samariternatur der Marie erscheint fast langweilig ..., ein blasses entsagendes Klosterfräulein ..., die weder kalt noch warm ist, nicht fesselt und nicht abstößt. So wahr diese Marie auch ist, so hoch sie sittlich über der Adelheid steht, so tief ist sie ihr ästhetisch unterlegen. Wahrhaftig, Goethe hat es uns recht mit Fleiß erschwert, die Tugend sympathisch zu finden."

Persönlichkeiten und folgereichen Zügen in ihrem Charakter, auf die Weiterführung der Themata schon der Betrachtung jedes einzelnen Aktes folgen zu lassen, da ferner die Vorbesprechung einen Teil der sonst dem Rückblick zufallenden Punkte bereits erledigt hat (s. oben S. 214 ff.), so genügt hier 1. eine kurze Hindeutung auf die bedeutsamsten der gewonnenen Anschauungen und Begriffe, sowie 2. eine zusammenfassende Herausstellung des tragischen Gehaltes des Dramas.

1. Rückblick auf die bedeutsamsten der gewonnenen Anschauungen und Begriffe: a) ein allgemeines Zeitbild in der S. 217 angedeuteten Vollständigkeit und mit den streitenden Richtungen zweier Weltalter; b) ein Menschentum edler und unedler Art, so daß die Vertreter desselben sich in zwei Heerlager scheiden, deren Gegensatz die Begriffe: alte und neue Weltanschauung, Treue und Verrat bezeichnen; c) auf dem Hintergrunde wahrer und falscher Ritterlichkeit (Götz, Georg, Lerse, Selbitz; — Weislingen, Franz) das Bild eines werdenden (Georg), eines auf der Höhe des Glanzes sich befindenden (Götz) und eines zu Fall kommenden (Götz) Heldentumes, aber auch eines Heldentumes aktiver (Götz in Akt I—IV) und passiver Art (Götz in Akt V); d) in diesem Heldentum als Mittelpunkt der Begriff der Heldenehre in positivem (Götz) und in negativem (W.) Bilde, als Gegenstand eines sittlichen Kampfes, in welchem es sich um Behauptung derselben oder um Verurteilung ihres Gegenteiles handelt; ein Bild ihrer Gefährdung durch eine verhängnisvolle Versuchung, endlich ihrer schließlichen Vernichtung durch Widersprüche, die in den Verhältnissen, aber auch in der Natur des Helden liegen, sowie durch eigene Schuld. Beitrag zur weiteren Vertiefung des Begriffes der Ehre im relativen und absoluten Sinne, vgl. die Definition oben S. 94; daß nicht nur das Zeugnis der Welt, sondern auch das Zeugnis des eigenen Gewissens ihn verklagt, das macht Götz „in sich selbst verglühen" und bewirkt „die Finsternis seiner Seele". Vertiefung im besonderen des Begriffes der ritterlichen Ehre und der Bedeutung des Ehrenwortes für die Behauptung derselben. Besteht jene in der Fähigkeit und Berechtigung mit seiner vollen Persönlichkeit für ideale Güter einzutreten, so wird die Fähigkeit und Berechtigung durch Wortbruch, d. h. durch sittliche Unzuverlässigkeit und Unfähigkeit (Inkompetenz) vernichtet. Damit sind die in den früheren Dramen (Philotas, Emilia Galotti, Minna v. B.) gegebenen Beispiele und Beiträge zur Behandlung des Ehrbegriffes zu vergleichen.

2. Rückblick auf den tragischen Gehalt. Es ist deutlich, daß die früher S. 29 und 85 aufgezählten Bestandteile in dem Wesen des Tragischen auch in diesem Drama zur Verwendung gekommen sind: eine bedeutsame Handlung äußerer und innerer Art, eine einheitliche Entwickelung derselben (dazu vgl. unten S. 275), eine Verkettung und Verflechtung von Verhältnissen und Umständen mit Schürzung eines Knotens und gewaltsamer katastrophischer Lösung, ein Kampf um hohe sittliche Güter (das Gut der ritter-

lichen Ehre, das Ideal eines dahinsinkenden Zeitalters), und dabei eine Offenbarung sittlicher Größe, sowohl des Handelns als (schließlich) auch des Leidens (in Götz), zugleich ein Schauspiel der Erhabenheit des sittlichen Willens, eine unlösliche Verschlingung von Berechtigung und Verschuldung (Mangel an Verständnis in Götz für die das neue Zeitalter, wenn auch unerfreulich ankündigenden Bewegungen; Mangel an Verständnis für den inneren Zusammenhang der Pflichten gegen den Kaiser und der Pflichten gegen das Reich, edel gemeinte und zugleich doch sittlich bedenkliche Selbsthilfe, Verbindung mit ursprünglich berechtigter, dann in rohe Gemeinheit übergehender Selbsthilfe, ein dämonisch versucherisches Spiel mit einer verhängisvollen Gefahr, ein Tatendurst, der es ihm erschwert, die Möglichkeit einer anderen und zwar glücklichen Lösung aus der ihm unerträglichen Tatenlosigkeit abzuwarten, endlich Wortbrüchigkeit aus idealen Beweggründen), eine Folge von Schuld und Sühne (ὕβρις und νέμεσις), aber ein übergewaltiges Leiden für eine verhältnismäßig geringe Verschuldung, endlich ein klarer und voller Ausblick in die Welt einer göttlichen Gerechtigkeit (Weisl. in Sz. 10, Götz in Sz. 13 und 14) und damit in die höchste Erscheinungsform der Erhabenheit des Willens, nämlich des über allem Wollen der irrenden Menschennatur in reiner Höhe waltenden göttlichen Willens. — Gesteigert wird das Schauspiel der Erhabenheit des göttlichen Willens durch den Blick auf die große Reihe von Opfern, welche gefallen sind (Weislingen, Franz, Adelheid; Götz und Georg), und erhöht das Tragische in dem Geschick Götz' dadurch, daß er auch den schuldlosen Georg in seinen Untergang mit hineingezogen hat.]

Gleichwohl fehlt einiges zur vollbefriedigenden Wirkung. Das Drama schließt mit einer etwas herben Stimmung ab, sowohl a) im Hinblick auf das persönliche Geschick Götz', als auch b) auf die allgemeine Zeitlage. — a) Bildete zuerst die Erscheinung des vollen Glanzes der Heldenehre, danach ihre Trübung und schließlich ihre Selbstvernichtung durch eigene Schuld den Inhalt des Dramas, und wurde zum Schluß die Sühne der Schuld uns vorgeführt, so vermißt man zuletzt den Ausblick auf irgendeine Art von Wiederherstellung der Ehre. Nach den Zeugnissen der Anerkennung des sittlichen Wertes seiner Persönlichkeit, die einen wesentlichen Punkt in dem Begriff der Ehre bilden (s. oben die Definition der Ehre S. 94) und die so voll und reichlich in den ersten Akten des Dramas enthalten waren, durften einige Zeugnisse einer Wiederanerkennung erwartet werden. So geschieht es im Sophokl. Aias durch die den Heldenwert des in Irrungen und Schuld verstrickten Helden gleichwohl anerkennenden Worte der Göttin Athene im Eingang des Dramas (v. 119), sowie durch diejenigen des Odysseus am Ende (v. 1330 ff.), endlich durch die ihm gesicherte ehrenvolle Bestattung. Auch fehlt es in unserem Drama nicht ganz an Ansätzen dazu, wenn Weislingen sich in seinen Fieberträumen vor der sittlichen Hoheit der Heldengestalt Götz' beugt, und wenn der Zigeunerhauptmann ihm eine Bewunderung entgegenträgt,

wie er sie in den Tagen des Vollbesitzes der Ehre erfahren hatte (vgl. auch I, 1 und 4; III, 6 und 8); — aber zu einer Wiederherstellung seiner Ehre in den Augen und durch den Mund ihm ebenbürtiger und deshalb befugter (kompetenter) Genossen kommt es nicht. Die Nachricht von seiner Begnadigung wird ihm selbst nicht mitgeteilt, s. Sz. 14. Liegt ihm nun auch an seinem Kopfe nichts („mein Kopf, was ist an dem?" Sz. 13), so konnte es ihm doch nicht gleichgültig sein, ob er als ein ehrloser Missetäter auf dem Schafott endigen sollte oder nicht; auch würde die Kunde davon, daß Weisl. selbst den Willen gezeigt habe, die Schuld seines Verrates zu sühnen, in das umnachtete Gemüt Götz' einen Lichtschimmer geworfen haben. Die Begnadigung durch den ihm so gnädig gesinnten Kaiser konnte nicht erfolgen, da derselbe vor ihm gestorben war (Sz. 14, in Übereinstimmung mit der Geschichte, s. S. 214); aber in Sickingen bot sich, wie schon einmal (IV, 3), auch hier ein willkommener deus ex machina, dessen Zeugnis aus dem Sinne anderer Standesgenossen heraus dem sterbenden Götz des Dramas dieselbe trostvolle Beruhigung, wenigstens in der Aussicht auf Wiederherstellung der Ehre, hätte bieten können, die dem geschichtlichen Götz, wenn auch nach manchen Kämpfen, schließlich zuteil wurde, s. oben S. 211. Da die zweite Bearbeitung die bedenkliche Rolle, welche in dem ersten Entwurf Sickingen zugewiesen ist, daß nämlich auch er in die Netze Adelheids gezogen wird und Franz aus ihrer Gunst verdrängt, mit Recht beseitigt hat (s. oben S. 269 Anm.), so wäre eine solche letzte Einführung Sickingens möglich gewesen. Daß dieser hoch gestiegen sei, sagt Götz selbst in seinen letzten Worten (freilich in einem gewissen Widerspruch mit den Mitteilungen in Sz. 14: „mein Mann ist in Gefahr").

Das Bedürfnis, ein Wort der Anerkennung über Götz zu bringen, scheint der Dichter selbst gefühlt zu haben. — In diesem Gefühl läßt er in dem Epilog Maria und Lerse den Weheruf ausstoßen über das Jahrhundert, das den „edlen, edlen Mann" von sich stieß, und über die Nachkommenschaft, die ihn verkennen sollte; — aber die uns allzu herb dünkende Tatsache bleibt bestehen: Götz stirbt im Gefängnis am gebrochenen Herzen in „mutloser Finsternis" des Gemütes; und nur die Anerkennung der göttlichen Gerechtigkeit und seine gestillte Sehnsucht, der Welt entnommen zu werden, wirft einigen Lichtschein hinein, nicht ebenso aber die Hoffnung auf die Barmherzigkeit menschlicher Gerichte oder auf eine Wiedergewinnung der Anerkennung von seiten der Menschen, welche jene epilogischen Worte von seinen Zeitgenossen und Nachkommen doch mit Recht verlangen.

Der Ausgang der Dichtung ist ferner nicht völlig versöhnend, wenn man b) auf den Ausblick sieht, den sie auf die ganze Zeitlage eröffnet: in eine „verderbte Welt" nämlich, in das Kommen von „Zeiten des Betruges", in welchen „die Nichtswürdigen mit List regieren" und die „Edlen in ihre Netze fallen" werden, also daß sie „ihre Herzen sorgfältiger schließen müssen, als die Tore". Das also ist der Sieg der neuen Zeit, die mit dem abscheidenden Mittelalter im Kampfe liegt. Eine

so trübe und trostlose Aussicht kann nicht befriedigen, schon weil sie unhistorisch ist.[1]) Denn wie Götz seinem eigenen Geständnis nach „sich selbst überlebt hat" (Sz. 14), so hat sich auch das Zeitalter und mittelalterliche Rittertum überlebt. Eben darin liegt die Berechtigung der Neuzeit. Daß dem damaligen Goethe und dem Kreise seiner Genossen die ältere Zeit als die Zeit einer größeren Natürlichkeit und Herrlichkeit galt, ist oben S. 215 bemerkt worden. Dieser Grundirrtum hat den Dichter darin gehindert, ein anderes Thema in voller Klarheit durchzuführen, welches einer tragischen Auffassung und Behandlung durchaus fähig gewesen wäre: zu zeigen nämlich, wie Götz in berechtigter Begeisterung für die alte Zeit und in berechtigter Abneigung gegen viele trübe Erscheinungen der gärenden Übergangszustände das gleichwohl in diesen liegende Zukunftsrecht kurzsichtigen Urteiles nicht zu verstehen imstande war und in vergeblichem Ringen mit den neuen Zeitrichtungen unterging, nicht ohne schließlich zu einer sühnenden Selbsterkenntnis gelangt zu sein. Auch sind einzelne Ansätze zu solcher Behandlung in dem jetzigen Drama vorhanden: der Konflikt, wenn Götz dem Kaiser bedingungslose Treue halten zu können meint zur selben Zeit, wo er sich gegen das Reich auflehnt; wenn er für die alte Zeit streitet und doch Führer der aufständischen Bauern wird, die eine neue Zeit heraufführen wollen; auch der Untergang Götz' ließe sich so auffassen, daß ihm dieser Widerspruch zum Bewußtsein gekommen ist und er auch daran innerlich so schwer trägt — aber zu einer klaren Durchführung dieses Themas konnte es aus dem zuvor angegebenen Grunde (der einseitigen Überschätzung der alten ritterlichen Zeit durch den Dichter) nicht kommen, die Erkenntnis seines Irrtums und die Sühne für denselben wird in Götz nicht klar und entschieden zum Ausdruck gebracht, und so blieben die tragischen Keime, welche sonst in dem bezeichneten Verhältnis liegen konnten, ungenutzt.

An die Wirkung einer wahrhaft tragischen Katharsis reicht der Eindruck heran, den die Durchführung des Themas V auf uns macht: der Anblick des leidenden Götz, der aus dem Bewußtsein, durch eigene Schuld seine Heldenehre vernichtet zu haben, die Todeswunden davonträgt; wir haben das tiefste Mitleid mit ihm, sehen voll Bangen und

1) Anders urteilt A. Koberstein über den Schluß (Ztschr. f. dtsch. Unterr. 1894, S. 452 f.): „Werden wir nicht auch zugleich in unserem Gefühl gehoben, wenn wir unsere Augen an den Gestalten haften lassen, die jetzt den Schauplatz einnehmen? Elisabeth, Maria, Lerse stehen ja da als die Bürgen einer neuen und besseren Zukunft, die sich aus dem Konflikte der Gegenwart entwickeln sollte ... Ja, so gewiß uns Elisabeth und Maria die deutsche Ehefrau und die deutsche Schwester im edelsten Bild vergegenwärtigen, so gewiß in dem schlichten, aber durchaus wackeren Lerse die ganze Würde des dritten Standes ausgeprägt ist, so gewiß endlich in jenem Bruder Martin, der uns zu Anfang der Dichtung eine so rege Teilnahme abgewann, auf den großen Reformator bedeutungsvoll hingewiesen ist, so gewiß erhebt uns dieses echte Nationalwerk in eine Region, wo dem Schmerz und der Trauer über eine in sich zerrissene Gegenwart Trost und Zuversicht auf eine glücklichere Zukunft das Gleichgewicht halten, wo uns der reinste und höchste, durch nichts verkümmerte Kunstgenuß zuteil wird."

Furcht für uns selbst, wie auch das idealste Wollen und Streben selbst der edelsten Menschen dem Irren und der Schuld verfallen kann, und fühlen uns doch erhoben durch den Anblick der Sühne und den Ausblick auf das Walten einer göttlichen Gerechtigkeit; wir fühlen uns alles in allem innerlich geläutert und gereift. Nur weniges aber von dieser idealen Wirkung erzeugt das Ergebnis und die Durchführung des Th. II (Zusammenstoß zweier Weltalter, des abscheidenden Mittelalters mit der anbrechenden Neuzeit). Da nun aber auch dieses letzte Thema eine große Breite in der Dichtung einnimmt, so wird die Gesamtwirkung des Ausganges dadurch beeinträchtigt und entspricht nicht völlig dem Wesen einer vollendeten Katharsis.

3. Verwandte Stoffe. Es wird das Gesagte deutlicher machen, wenn wir abweichend von der sonst eingehaltenen Ordnung schon jetzt auf verwandte Behandlungen desselben Themas hinweisen. Voran steht der Sophokl. Aias mit dem Thema: Vernichtung der Heldenehre durch eigene Schuld, Sühne dieser Schuld und Ausblick auf die Wiederherstellung der Ehre. Verwandte Züge haben Schillers Räuber mit dem allgemeinen Thema: gewaltsame Selbsthilfe, Auflehnung gegen die bestehenden faulen Zustände, Verlust der relativen Ehre und Vernichtung auch der absoluten durch schwere Schuld, durch die Verbindung nämlich mit gemeiner Selbsthilfe (Karl Moor); Parallelen auch im einzelnen weist noch J. Minor, Schiller, I, S. 309 f. nach: Götz und Karl Moor nehmen sich der Schwachen gegenüber den Starken, der Unterdrückten gegenüber den Unterdrückern an; wie Götz als ein treuer Freund seiner Freunde sich mit ganzer Kraft für sie einlegt, so schlägt auch Karl seinen Roller durch; wie Götz in der Belagerungsszene auf Jagsthausen sich in der größten Not mutig und ungebeugt zeigt, so Karl in der Umzingelungsszene der Räuber; wie Götz den Herold, so fertigt Karl den Pater ab, welcher Ergebung verlangt; wie Götz sich später dem Gerichtsherrn zu Heilbronn allein zum Verhör stellt, so Karl, um dem lächerlichen Abgesandten der hohen Obrigkeit Rede zu stehen; den Haß gegen die rechtsverdrehenden Advokaten und gegen die Pfaffen, gegen die Federfuchser aller Art haben beide Helden gemeinsam. Schillers Wallenstein: auch Wallenstein greift zur gewaltsamen Selbsthilfe, vernichtet in wagendem Spiele mit einer verhängnisvollen Versuchung und durch Treubruch gegen den Kaiser seine Heldenehre und seine Existenz. Endlich wird man an H. von Kleists ergreifende Erzählung Michael Kohlhaas vielfach erinnert. Andersartige Beziehungen zu Goethes Egmont, der in dämonisch-wagendem Mut das Verhängnis versucherisch herausfordert und dabei zugrunde geht, werden bei der Betrachtung dieses Dramas deutlich werden. Einen starken Einfluß auf die Charaktere des „Götz" und ihr Verhältnis zueinander hat Shakespeares „Antonius und Kleopatra" ausgeübt (R. Weißenfels a. a. O. S. 348); Adelheid erinnert an die Lady Macbeth.

4. Rückblick auf charakteristische Eigentümlichkeiten der Form. Daß der Bau des Dramas kein regelloser, das Schauspiel nicht nur eine dramatisierte Geschichte ist, daß vielmehr die Handlung nicht nur im großen und ganzen eine einheitliche, zielbewußte Bewegung, sondern auch im einzelnen die Meisterschaft einer planmäßig arbeitenden Kunst erkennen läßt, das muß aus der voraufgegangenen Besprechung sich ergeben haben, vgl. die Bemerkungen auf S. 219, 28, 30, 35ff., 46, 54, 55, 59, 62, 63, 64, 66, 70, 71. Vgl. auch im einzelnen die Anwendung sonstiger poetischer Mittel; s. S. 33. Auch wäre es seltsam, wenn Goethe die Gunst einer völligen Umarbeitung des ersten Entwurfes, der in der Tat ein erster „Wurf" war, nicht sollte benutzt haben, die Dichtung in Anlage, Bau und Durchführung künstlerischer zu gestalten, zumal er selbst in Wahrheit und Dichtung a. a. O. S. 151 ausdrücklich versichert: daß vieles aus dem ersten Entwurf der „künstlerischen Überzeugung" habe weichen müssen. Es ist Zeit, daß das Urteil über die willkürliche und regellose Anlage des Götz von Berlichingen, welches sich durch die literargeschichtlichen Werke vererbt hat, endlich verschwindet.[1]) — Die Verehrung für das Volkslied und überhaupt die Volkspoesie, wie sie zu Straßburg in Goethe erwacht war, betätigt sich wiederholt im Drama: im Tone des Volksliedes singt Liebetraut (II, 1) und noch mehr Georg (III, 26), und auch sonst finden sich in Einzelheiten der Vorstellungs- und Ausdrucksweise Anklänge an die Volksdichtung (R. Weißenfels a. a. O. S. 307). — In betreff der Sprache vgl. die Bemerkung S. 262. Eine ausführliche Erörterung dieses Punktes und eine reichhaltige Zusammenstellung von Beispielen gibt Wustmann in der Einleitung zu seiner Ausgabe S. 41—49, auf welche wir hier verweisen.

---

1) Man vgl. folgende Urteile: „Die Formlosigkeit des Götz von Berlichingen zeigt nur den Jugendmut des sich über alle Schranken und Regeln hinwegsetzenden Genies. Die Schönheit der Einzelbilder dieser kaleidoskopähnlichen Dichtung, die Treue des historischen Verständnisses, ja selbst das wahrhaft Tragische im Schicksal Götz' in Ehren, wird doch niemand das Ganze ein eigentliches Drama nennen." (Günther, Grundzüge der tragischen Kunst S. 356.) „In der Tat ist Götz von Berlichingen nur eine dramatisierte Erzählung, ein Epos, kein Drama, viel weniger ein normales Theaterstück." (Bulthaupt a. a. O. S. 67.) — „Auch durch die zweite Bearbeitung, obwohl sie künstlerisch die erste bedeutend übertraf, war das Stück noch kein eigentliches Drama geworden; es blieb eine geschickte, zu einem Ganzen verbundene Aufeinanderreihung einzelner Szenen." (R. König, Deutsche Literaturgeschichte S. 423.) — „Das Stück charakterisiert in seiner Regellosigkeit das Chaotische der darzustellenden Zeit und ihre Stimmung vorzüglich." (O. Roquette, Deutsche Literaturgesch. II, 302.) — „Statt der Einheit der Handlung nur Einheit der Person, nur lauter einzelne zufällige, in sich zusammenhangslose Erlebnisse und Begebenheiten. Götz ist kein Drama, sondern eine dramatisierte Biographie." (H. Hettner a. a. O. S. 149.) — „G. v. B. ist eine Reihenfolge von Szenen, die nur lose miteinander verknüpft sind, . . . ein Nebeneinander von Szenen, welches . . . sich in epischer Behaglichkeit breit macht, . . . eine dramatisierte Geschichte, aber kein Drama." (L. Hasper a. a. O. S. 197.) — Alle derartigen Urteile stehen noch auf dem Standpunkt der Vossischen Zeitung, die nach der ersten Aufführung des Dramas in Berlin (1774) erklärte: „Es ist eine Reihe

„Es ist erstaunlich", heißt es dort, „welch eine Fülle von Worten und Wendungen dem Dichter aus Götz' Biographie in seine Dichtung hinübergeflossen sind, augenscheinlich so, daß er sich nur in den seltensten Fällen (?) dieser Entlehnung bewußt war. Die Sprache des Schauspieles ist von Reminiszenzen aus der Biographie und auch aus Steigerwalds Anmerkungen völlig vollgesogen." Sie erinnert aber auch vielfach an diejenige der Lutherbibel, trägt den Rost des Altertümlichen, soweit als nötig ist, um recht lebendig in jenes Zeitalter hineinzuversetzen, ist anschaulich aus dem Leben gegriffen, kernig, auch wohl derb, vor allem volkstümlich im besten Sinne. Diesen Gesamteindruck beeinträchtigt es wenig, wenn der Dichter nicht nur die Vertreter der neuen Zeit, und hier offenbar mit Absicht, reichlich Fremdwörter gebrauchen läßt (z. B. Adelheid: aktiv, Quintessenz, Antistrophe, Metapher; die Hofleute: molestieren, profitabel, Nimbus, implicite; die Reichstruppen: impertinent usw.), sondern auch Metzler, den Bauernführer (Gaudium, Respekt, tumultuieren, jubilieren), Maria (Extremität) und selbst die Zigeunerin (Tumult). Mit Recht macht Wustmann S. 48 auch auf die Szene des Femgerichtes (V, 11) aufmerksam, deren Sprache durch Häufung von Alliterationen und einen eigentümlichen Rhythmus sich auszeichnet. — Auch in der Sprache unterscheidet sich die zweite Bearbeitung von dem ersten Entwurf nicht unwesentlich; deutlich erkennt man in der späteren Arbeit die nachfeilende, künstlerischer gestaltende Hand des gereifteren Dichters. Denn es war inzwischen 1772 Lessings Emilia Galotti erschienen und „dieser klare, scharf umrissene Lessingsche Stil wirkte auf die Umbildung des dichterischen Prosastils Goethes, namentlich im Götz, merklich ein. In der zweiten Bearbeitung desselben sind die breit ausgeführten homerisch-shakespeareschen Gleichnisse verschwunden, die Überfülle ist getilgt, alles ist maßvoller; dafür ist bis in das feinste und kleinste die Sprache jeder einzelnen Gestalt und Gruppe herausgearbeitet. Lessings Menschen sprechen noch ein ungefähr gemeinsames Bühnendeutsch; hier ist die Sprache persönlich, landschaftlich, zeitlich gefärbt, sie malt das einzelne. Wie sticht das markige treue Wort der Guten und Starken ab von dem

der vortrefflichsten Gemälde, die nach und nach lebendig werden und weiter unter sich keinen Zusammenhang haben, als daß sie zu Götz' Lebzeiten stattfinden. Weder Einheit der Handlung, noch Vorbereitung einer Begebenheit zur anderen, aber dafür so viele damalige deutsche Sitte und Denkart, als aus manchem deutschen Geschichtsbuch in Folio nicht herauszukommentieren ist." Im Gegensatz dazu meint Julian Schmidt a. a. O. S. 342 mit Recht: „Der Götz ist doch nicht eine Galerie, in welcher verwandte Bilder von verschiedenen Meistern hängen, sondern er erhebt den Anspruch, ein Ganzes zu sein; er enthält eine Reihe von Begebenheiten, die nicht bloß der Zeit nach nebeneinander liegen, sondern die einander zu bedingen scheinen." Und doch konnte ebenderselbe J. Schmidt kurz darauf behaupten: „Götz fordere wohl zuerst durch seine tapfere Erscheinung die allgemeine Teilnahme, wisse sie aber nachher nicht festzuhalten, da in ihm innerlich nichts vorgehe." (??!!) — Die Einheitlichkeit des dramatischen Aufbaues weist im Anschluß an diesen „Wegweiser" und G. Freytags „Technik des Dramas" auch nach K. Hähnel in der Ztschr. f. dtsch. Unterr. 7. Jahrg. S. 269 f.

flachen Hochdeutsch der Schlechten; die Welt Götz' und die Welt des Hofes sind Gegensätze durch die Sprache, die sie reden. Fremdartig klingt der eintönig wilde Zigeunergesang, feierlich geheimnisvoll ist das Wort der Feme. Volksmäßige und sprichwörtliche Wendungen verleihen dem Ausdruck eine natürliche Frische. Steife Wendungen, schwerere Wortfügungen sind nun leicht und beweglich geworden, Rede und Gegenrede inniger verknüpft". (Wätzoldt, die Jugendsprache Goethes, 2. Aufl. Leipzig 1903, S. 23.)

Nachwort.

Der Zweck des „Wegweisers" und der zu Gebote stehende Raum gestattet uns nicht eine Auseinandersetzung mit denjenigen, von deren Auffassung die unsrige abweicht. Unsere Darlegung selbst muß ergeben haben, warum und inwieweit wir vor allem mit denjenigen Urteilen nicht übereinstimmen können, welche ausschließlich oder einseitig nur die historische Seite des Dramas, das Thema vom Kampfe zweier Zeitalter, ins Auge fassen, das Thema von der Ehre und ihrer Vernichtung durch eigene Schuld aber entweder völlig übersehen oder doch nicht genügend würdigen. Da eine Vergleichung verschiedener Auffassungen immer nur lehrreich ist, so setzen wir einige Beurteilungen der zuletzt bezeichneten Gattung hierher:

„G. v. B. ist ein Gemälde aus der vaterländischen Vergangenheit; lauter deutsche Charaktere, ... eine Fülle von Leben, Handlung, Wahrheit, rührend durch die Tüchtigkeit des Helden, die gegen die böse Welt nicht durchdringt, interessant durch den ganzen romantischen Apparat von Rittertum, Reichstag, Überfall, Gefängnis, Liebe, Verrat, Kampf, Belagerung, Entsatz, Empörung, Mord und Brand, Gift und heimlichem Gericht." [Und weiter gar nichts??!!] (W. Scherer, Gesch. d. deutsch. Lit. S. 486.) — „Goethe hat den großen Gehalt, der in G. v. B. lag, nicht erfaßt, nicht erschöpft; das Ende der Ritterzeit, der Bauernkrieg, die Reformation boten ganz andere Motive. Da er aber doch als wahre Dichternatur von seinem Stoffe begeistert war, so faßte er andere, ebenfalls wesentliche Seiten in demselben auf: die Natürlichkeit, die derbe Treuherzigkeit auf der einen, das Ende der Einfalt des Herzens, die Willkür, die Weltlichkeit, den Kampf der Neigung mit der Pflicht auf der anderen Seite." [Und nicht auch den Gegensatz von Treue und Verrat, von Besitz der Ehre und ihrer Vernichtung durch eigene Schuld?] Vischer, Ästhetik, II, S. 367.) — „Wir wissen jetzt alle, daß die Auffassung im G. v. B. ungeschichtlich [ganz und gar?], die Komposition durchaus undramatisch ist [??!!]. Weil der Dichter in dem Verfall des mittelalterlichen Feudalwesens nicht den Sieg einer neuen wohlberechtigten Ordnung, sondern nur den Verfall frischer und gesunder Naturkraft erblickt, fehlt der Quellpunkt alles dramatischen Lebens, die treibende Seele einheitlicher und in sich folgerichtiger Handlung, der Kampf naturnotwendiger Gegensätze, in dessen Durchführung und Ausgang sich die siegende Kraft der sittlichen Vernunft betätigt." [Und der große Konflikt der Ehre, der die ganze Dichtung zusammenhält, die eigentlich treibende Seele einheitlicher Handlung ist, bedeutet gar nichts??] (H. Hettner a. a. O. S. 148.) „Das tragische Element des Stückes liegt in dem Widerstreite von Götz' Gesinnungs- und Denkweise gegen die Bedingungen seiner Zeit, worin Richtiges und Berechtigtes mit Unberechtigtem und Fehlerhaftem in nahezu gleichen Teilen vermischt ist, der aber die Wirkung hat, sein Leben zu einer ununterbrochenen Kette von

Unglücksfällen und Mißerfolgen zu gestalten. Wäre dieses Verhältnis in eine einzige entscheidende Handlung zusammengedrängt, die aus demselben ein verderbliches Schicksal hervorgehen ließe ... so läge der Stoff zu einer echten Tragödie vor. Das geschieht aber nicht. [Es geschieht wohl; jene „einzige entscheidende Handlung" ist der Wortbruch und die Vernichtung seiner Heldenehre, aus welcher eben „das verderbliche Schicksal" hervorgeht.] G. v. B. stirbt eines natürlichen Todes, freilich so, daß sein Lebensmut und seine Lebenshoffnung durch eine lange Reihe einzelner Widerwärtigkeiten, die ihm von überall her begegnen, gebrochen sind. Daß die Dichtung in den Nebenhandlungen [nur in diesen??] von tragischem Stoffe überfüllt ist, ändert an der Tatsache nichts, daß die tragische Dezision und Energie der Haupthandlung mangelt." (H. Baumgart, Handbuch der Poetik, S. 352.) — Ähnlich sieht Drendmann a. a. O. S. 25 den tragischen Konflikt nicht in erster Linie als einen innerlichen an, den das Gefühl, durch eigene Schuld die Heldenehre vernichtet zu haben, wirkt, sondern findet ihn vornehmlich in dem Kampf historischer Gegensätze. „Der Sieg der neuen Ordnung der Dinge über Götz ist ein vollständiger; wenn auch diejenigen Vertreter dieser Ordnung, welche persönlich in Schuld geraten sind, für ihre Person untergehen, ihre Sache hat vollständig gesiegt. Götz' Sache ist gänzlich überwunden, sein heroisches Selbstgefühl durch die Empfindung der Hoffnungslosigkeit und der Schuld gebrochen: damit ist er für das öffentliche Leben vor seinem Tode vernichtet." — Auch Klaudes Beurteilung ist aus dem Grunde einseitig, weil er sich fast ausschließlich durch den Gesichtspunkt bestimmen läßt, Götz wolle den Konflikt der alten und neuen Zeit behandeln. Die Selbstbiographie Götz', welche wie über diesen Punkt, so auch sonst vielfach ein tieferes Verständnis vermittelt, scheint er gar nicht benutzt zu haben. — Bielschowsky a. a. O. S. 174 sieht den bewegenden Kern der Handlung im „Weislingendrama". „Alles was Götz betrifft, verliert sich ins Epische und zwar ins Epische der Biographie. Das Götz-Drama entbehrt dadurch einer einheitlich fortwirkenden Ursache, wie sie selbst vom Epos gefordert werden muß. Seine Einheit beruht vielmehr einzig und allein auf der Person des Helden. Es verläuft in einer Kette von Abenteuern, bis die Kette mit dem Tode Götzens ihr notwendiges Ende findet." [Liegen die bedeutsamsten Elemente des Tragischen nicht vielmehr in der Person des Götz?] — Auch R. M. Meyer a. a. O. S. 78f. sucht den Konflikt nicht in der Person des Helden: „Alle (?) seine Schuld fällt auf die aus den Fugen geratene Zeit, die er einzurichten kam, auf die Schwäche des Kaisers die Arglist der Höfe, die Tücke der Richter, die Bosheit der Bürger ... Der gefangene Götz zerrt an seinen Fesseln, stirbt an dem Zwang der Untätigkeit."— Heinemann sagt wohl a. a. O. S. 227: „es tritt die Peripetie in dem Augenblicke ein, als Götz halb gezwungen, halb aus eigener Neigung und unwiderstehlicher Tatenlust sein Wort bricht: „er ist von da ab ein gebrochener Mann", aber doch auch S. 226: [es] „steht Götzens Tod nicht mit seiner Tat im Zusammenhang, man weiß nicht recht, woran er stirbt". (!?) — J. Volkelt (Ästhetik des Tragischen, München 1897) bei der Bekämpfung der „Schuldtheorie" im Begriff des Tragischen: „Es ist unzweifelhaft, daß der Entschluß des Helden, sich an die Spitze der aufrührerischen Bauern zu stellen, auch im Sinne des Dichters als eine sittliche Verirrung zu betrachten ist. Allein diese Verschuldung ist angesichts der Lage, in der sich Götz befindet, angesichts der Bedingungen, unter denen er die Führerschaft übernimmt, und angesichts der ganzen edlen, grundtreuen (also!), aufs rechte gerichteten Persönlichkeit des Götz von so wenig erheblicher (?) Beschaffenheit, daß wir seine darauf folgenden äußeren und inneren Leiden und

seinen Tod unmöglich als durch diese Verschuldung innerlich als gerechtfertigt ansehen können."

Die Quelle dieser einseitigen Urteile liegt vielfach in den Worten Hegels (Ästhetik I, S. 252): „Die Berührung und Kollision der mittelalterlichen Heroenzeit und des gesetzlichen modernen Lebens zum ersten Thema gewählt zu haben, bekundet Goethes großen Sinn. Denn Götz und Sickingen sind noch Heroen, welche aus ihrer Persönlichkeit, ihrem Mut und rechtlichem geraden Sinn heraus die Zustände in ihrem engeren oder weiteren Kreise selbständig regulieren wollen; aber die neue Ordnung der Dinge bringt Götz selber in Unrecht und richtet ihn zugrunde. Denn nur das Rittertum und Lehnsverhältnis sind im Mittelalter der eigentliche Boden für diese Art der Selbständigkeit." Hegel hat vollkommen recht, nur daß auf dem Hintergrunde, den das „erste Thema" bezeichnet, das andere Thema der Ehre durchgeführt wird, dessen Verständnis erst die ganze Größe und Tiefe der Dichtung aufdeckt. Wie wichtig für Goethe dieser Punkt war, das zeigt die sonst so schwächliche und vielfach verschlechterte Theaterbearbeitung. Dort wird der V. Akt mit einer Szene eröffnet, welche den oben S. 212 aus der Selbstbiographie mitgeteilten Zug verwertet und darstellt, wie Götz mit Georg sich auf der Jagd befindet und einem flüchtigen Hirsch nachjagend, die verführerische Versuchung, seine Gemarkung zu überschreiten und damit das gegebene ritterliche Wort zu brechen, mannhaft bekämpft. An dieser Stelle heißt es: „Götz: Laß ihn fliehen! Laß ihn dahin springen im Glück uneingeschränkter Freiheit. Dir muß ich sagen: tritt zurück! Du stehst schon auf meines Nachbars Grund und Boden, den ich nicht betreten darf. Bald wär' ich dir unachtsam gefolgt und hätte meinen Eid gebrochen. Georg: Hier ist euere Grenze? Götz: Eine gerade Linie von jener Eiche zu dieser bestimmt sie. Georg: Und darüber dürft ihr nicht hinaus? Auch nicht einen Schritt? Götz: Einer ist wie tausend. Georg: Das habt ihr geschworen? Götz: Ich habe mein Wort gegeben und das ist genug. Georg: Daß ein Wort so binden soll! Götz: Gedenkst du nicht auch deinem Worte treu zu bleiben? Georg: Ich denke ja. Götz: Darauf halte! Das ist der edelste Vorzug des Edeln, daß er sich selbst bindet. Ketten sind für das rohe Geschlecht, daß sich selbst nicht zu fesseln weiß. Georg: Und eine solche Beschränkung duldet ihr mit Gelassenheit? Götz: Mit Gelassenheit? Nein! — So oft ich in die Ferne sehe, fühle ich mich von unwillkürlichem Krampf ergriffen, der mich vorwärts treibt. Wenn ich an diese Grenze trete, kommt mein Fuß in Versuchung, mich hinüberzuheben, mich nach dem Fluß, nach dem Lande zu tragen, und nur mit Gewalt halte ich mich zurück."

Vgl. das Urteil Friedrichs d. Gr. über Götz v. B.: „Imitation détestable de ces mauvaises pièces anglaises, et le Parterre applaudit et demande avec enthousiasme la répétition de ces dégoûtantes platitudes. Je sais, qu'il ne faut point disputer des goûts; cependant permettez moi de vous dire, que ceux qui trouvent autant de plaisir aux Danseurs de corde, aux marionettes, qu'aux Tragédies de Racine, ne veulent que tuer le temps." De la littérature Allemande. Berlin 1780 S. 47 f.)

Vom Raubrittertum (zu S. 218.) Vor der Verkündigung des ewigen Landfriedens hatte jeder Edelmann das Fehderecht. Gefiel es ihm mithin, einen Rechtsstreit durch Gewalt zu entscheiden, zu diesem Zwecke Bündnisse zu schließen und den Krieg auf damalige Art zu beginnen, so war das legitim. Es

war eben die Zeit des Faustrechtes. Auch Städte machten von diesem Rechte zu Wasser und zu Lande oft genug Gebrauch und führten die Fehde in ähnlicher Weise, wie der Ritter- oder Kriegerstand, d. h. sie schädigten den Gegner, wo und wie sie konnten. Der ewige Landfriede bedurfte bekanntlich an fünfzig Jahre, um zur Durchführung zu gelangen, da sich Fürsten und Edelleute dadurch in ihrer „deutschen Freiheit" gekürzt sahen und sich dem Gesetze nicht fügten. Der Minister und Ritter Markgraf Albrechts von Brandenburg-Kulmbach, Wilhelm von Grumbach, starb gleichsam als Märtyrer für dieses Fehderecht des Adels durch Henkershand, während es Franz von Sickingen und Götz von Berlichingen noch fröhlich ausübten. Wie aber führte man Krieg? Es handelte sich damals nur um gegenseitige Schädigung und, wo man etwa bei dieser Kriegsarbeit aufeinander stieß, um Gefecht. Den Wohlstand des Gegners vernichten und ihm dadurch die Mittel zum Kriege zu nehmen, hieß die Axt an die Wurzel legen und den Gegner zum Frieden zwingen. Die Engländer verfahren noch heute zur See nach dieser uralten Kriegsweise: jeder Kauffahrer von Angehörigen der feindlichen Nation wird fortgenommen, und doch fällt es niemand ein, sie „Seeräuber" zu nennen: Warum aber spricht man nicht von englischen Seeräubern, städtischen Mordbrennern oder Viehdieben, sondern nur von Raubrittern?! Weil die Krieger jener Zeit diese Art ihrer Tätigkeit in der Dienst- und Kriegssprache selbst „rauben" nannten, ohne irgend etwas Ungehöriges oder gar Schimpfliches darunter zu begreifen. Man begriff unter „rauben" „nehmen", unter „Raub" „Nahme", welche Worte in den Kriegsberichten auch oft miteinander wechseln. Prisen und Prisengelder, Requisitionen und requirieren, Kriegssteuern, Brandschatzungen oder Kontributionen sind die modernen Worte und Varianten derselben alten und völkerrechtsmäßigen Sache. Das unrechtmäßige Nehmen im Kriege ist im „Marodieren" einbegriffen und heißt auch „rollen"; es wird damals nicht minder ein Wort existiert haben, welches dies bezeichnete! „Raub und rauben" waren es sicher nicht. (Aus einem Aufsatz der N. Preußischen Zeitung vom Oktober 1888.)

II.

Egmont.

Ein Trauerspiel.

Literatur. Goethe selbst in den unten nachgewiesenen Stellen von „Wahrheit und Dichtung"; die ausführlichen Erläuterungen dieses Dramas von H. Düntzer, 8. Aufl. 1882, P. Klaucke, Berlin 1887, die betreffenden Abschnitte in den oben S. 208 genannten allgemeineren Werken von Rosenkranz, Hettner, H. Grimm, Bulthaupt, Bielschowsky, R. M. Meyer, Heinemann; A. Vogeler, der Charakter Egmonts in Goethes gleichnamigem Drama in der Ztschr. f. deutschen Unterricht 1895, S. 577 ff. H. Willenbücher, Zu Goethes Egmont, Lehrproben und Lehrgänge, Heft 67, S. 36 ff. — Eine Erklärung des Egmont für die Stufe der Untersekunda gibt R. Lehmann, Der deutsche Unterricht, S. 220 ff.

Vorbemerkung.

Die Berechtigung der didaktischen Behandlung dieses Dramas ist, soweit wir sehen, nirgends angefochten worden; sie ist auch für uns unzweifelhaft. Das Drama nimmt eine bedeutsame Stelle innerhalb der dichterischen Entwickelung Goethes ein (eine Zwischenstellung zwischen Götz und Iphigenie). Die geschichtliche Welt versetzt an sich in eine hochbedeutsame Epoche, deren nähere Kenntnis besonders fruchtbar deshalb ist, weil diese Epoche zwei Zeitalter zugleich kennen lehrt: sie berührt sich aber auch vielfach mit dem sonstigen den Schülern der oberen Klassen vorgeführten Gedankenkreise (das Reformationszeitalter; Götz von Berlichingen, Schillers Don Carlos und Abfall der Niederlande). Die in dem Drama dargestellten psychologischen Probleme machen es zum zweiten Gliede in der aufsteigenden Reihe: Götz, Egmont, Iphigenie, und setzen es auch in eine gewisse Beziehung zu Schillers Wallenstein. Endlich ist die besondere Eigentümlichkeit des Dramas, daß es das Wesen des Dämonischen zu anschaulichem Ausdruck bringt, auch didaktisch sehr wertvoll und fruchtbar (Verknüpfung der Welt des Sichtbaren und Unsichtbaren; s. unten S. 291). Aus den genannten Gründen ist dann aber auch die rechte Stelle für die Behandlung dieses Dramas die Prima, nicht die Sekunda, wie Laas (deutscher Unterricht S. 261) empfiehlt, und die Behandlung auch nicht der häuslichen Lektüre zu überlassen, wie ebenfalls Laas a. a. O. und W. Herbst (die n. h. d. Literatur auf der obersten Stufe der Gymnasial- und Realschulbildung, Gotha 1879, S. 28) anraten, sondern in den Klassenunterricht selbst zu verlegen.

I. Zur vorbereitenden Vorbesprechung.

1. Zur Geschichte der Abfassung. Die ersten Anfänge des Egmont reichen in das Jahr 1775 zurück; die Vollendung fällt in den September des Jahres 1787, die Veröffentlichung in das Jahr 1788; die Entstehungsgeschichte umspannt also einen mehr als zwölfjährigen Zeitraum. Er umfaßt aus dem äußeren Leben Goethes die Übersiedelung nach Weimar (1775) und vor allem die epochemachende italienische Reise (September 1786 bis Juni 1788). Da aber das Drama bereits im Frühjahr 1782 einen vorläufigen Abschluß gewonnen hatte, sodann fünf Jahre ruhte und während der italienischen Reise (bei dem zweiten Aufenthalt in Rom) vollendet wurde, ohne daß der Dichter es umzuschreiben hatte[1]), so gehört es mehr derjenigen Periode der dichterischen Entwickelung Goethes an, die der italienischen Reise voraufliegt, als der eigentlich klassischen, die auf jene Periode und aus derselben folgte. Es ist somit nicht nur gerechtfertigt, sondern auch innerlich begründeter, den Egmont im Unterrichte früher zu besprechen, als die früher (Januar 1787) vollendete und auch früher (Sommer 1787) herausgegebene Iphigenie.

Im übrigen sind auch hier, wie bei dem Götz v. B., und aus denselben Gründen (s. oben S. 206) die Selbstzeugnisse in „Wahrheit und Dichtung" heranzuziehen. Die betreffenden Stellen lauten:

(1.) „Nachdem ich im Götz v. B. das Symbol einer bedeutsamen Weltepoche nach meiner Art abgespiegelt hatte, sah ich mich nach einem ähnlichen Wendepunkt der Staatsgeschichte sorgfältig um. Der Aufstand der Niederlande gewann meine Aufmerksamkeit. In Götz war es ein tüchtiger Mann, der untergeht in dem Wahn: zu Zeiten der Anarchie sei der wohlwollende Kräftige von einiger Bedeutung. Im Egmont waren es festgegründete Zustände, die sich vor strenger, gut berechneter Despotie nicht halten können." (B. 19 a. E.) Es wird also deutlich der historische Charakter des Dramas als das Nächstliegende bezeichnet; die Dichtung erscheint als eine Erfüllung des von Goethe früher (ebendas. B. XIII, S. 156) ausgesprochenen Vorsatzes: „von dem Wendepunkt der deutschen Geschichte (den er im Götz v. B. behandelt hatte) sich vorwärts und rückwärts zu bewegen und die Hauptereignisse in gleichem Sinne zu bearbeiten." Zugleich wird eine Beziehung des Egmont zum Götz betont, diese aber nicht nur darin gefunden, daß es sich auch hier um Darstellung eines Wendepunktes, also eines Berührungspunktes zweier Zeitalter handelt, sondern auch in dem Gegensatz zu dem Stoff des Götz, ein Gegensatz, welcher in den Begriffen Anarchie und Despotie seinen Ausdruck findet.

---

1) Goethe selbst über diese Arbeit in einem Briefe an Herder vom 8. Nov. 1787: „Es war eine unsäglich schwere Aufgabe, die ich ohne eine ungemessene Freiheit des Lebens und Gemütes (in der Mußezeit der italienischen Reise) nie zustande gebracht hätte. Man denke, was das sagen will, ein Werk vornehmen, was zwölf Jahre früher geschrieben ist, es vollenden, ohne es umzuschreiben."

(2.) „Unter die einzelnen Teile der Weltgeschichte, die ich sorgfältiger studierte, gehörten auch die Ereignisse, welche die nachher vereinigten Niederlande so berühmt gemacht. Ich hatte die Quellen fleißig erforscht und mich möglichst unmittelbar zu unterrichten und mir alles lebendig zu vergegenwärtigen gesucht. Höchst dramatisch waren mir die Situationen erschienen, und als Hauptfigur, um welche sich die übrigen am glücklichsten versammeln ließen, war mir Graf Egmont aufgefallen, dessen menschlich ritterliche Größe mir am meisten behagte."

„Allein zu meinem Gebrauche mußte ich ihn in einen Charakter umwandeln, der solche Eigenschaften besaß, die einen Jüngling besser zieren als einen Mann in Jahren, einen Unbeweibten besser als einen Hausvater; einen Unabhängigen mehr als einen, der, noch so frei gesinnt, durch mancherlei Verhältnisse begrenzt ist."

„Als ich ihn nun so in meinen Gedanken verjüngt und von allen Bedingungen losgebunden hatte, gab ich ihm die ungemessene Lebenslust, das grenzenlose Zutrauen zu sich selbst, die Gabe, alle Menschen an sich zu ziehen (attrattiva) und so die Gunst des Volkes, die stille Neigung einer Fürstin, die ausgesprochene eines Naturmädchens, die Teilnahme eines Staatsklugen zu gewinnen, ja selbst den Sohn seines größten Widersachers für sich einzunehmen."

„Die persönliche Tapferkeit, die den Helden auszeichnet, ist die Base, auf der sein ganzes Wesen ruht, der Grund und Boden, auf dem es hervorsproßt. **Er kennt keine Gefahr und verblendet sich über die größte, die sich ihm nähert.** Durch Feinde, die uns umzingeln, schlagen wir uns allenfalls durch; die Netze der Staatsklugheit sind schwerer zu durchbrechen." (B. 20, S. 400.) — Die Quellen, von welchen Goethe hier spricht, waren das Werk des römischen Jesuiten Famianus Strada (Romani e Societate Jesu de bello Gallico decades duae etc. MDCLI. Moguntiae) und die niederländische Geschichte des Emanuel van Meteren nach des Verfassers eigener deutscher Übertragung (1611).

Goethe hat diese Werke in dem Streben, sich alles lebendig zu vergegenwärtigen, mit dem Auge eines Dramatikers gelesen, die Situationen dramatisch gefunden und einen sie überragenden Helden von menschlich ritterlicher Größe, ein Seitenstück zum Götz und doch ein völlig neues Bild. Über die von Goethe selbst gegebene Charakteristik dieses Helden s. näheres unten bei der Besprechung der Gattung; nur möge schon jetzt auf den bedeutsamsten Zug in derselben nachdrücklich hingewiesen werden: „Er kennt keine Gefahr und verblendet sich über die größte, die sich ihm nähert."

In der peinlichen Lage, welche für den Dichter dadurch entstand, daß er einer Einladung nach Weimar gewärtig sein durfte, seine Beziehungen zu Frankfurt bereits gelöst und sich zur Übersiedelung in die neue Heimat völlig gerüstet hatte, und daß diese Berufung schließlich doch auszubleiben schien, „schrieb er, die Einsamkeit und Enge ausnutzend, an

seinem **Egmont** fort und fort und brachte ihn beinahe zustande". (W. u. D. a. a. O. S. 406.) Er entschließt sich endlich, um der quälenden Ungewißheit ein Ende zu machen und weil sein Bleiben in Frankfurt zunächst unmöglich schien, nach Italien zu gehen. In Heidelberg werden ihm andere Pläne, die ihm eine bedeutsame Zukunft zu eröffnen schienen, entgegengebracht. Da kommt im letzten Augenblick unerwartet die entscheidende Nachricht, welche ihn nach Weimar ruft. In diesem Drange der Umstände und durch **unsichtbar auf ihn einwirkende Mächte** innerlich nach den verschiedensten Seiten gezogen, entschließt er sich, obwohl von nahestehender und einflußreicher Seite in entgegengesetztem Sinne bearbeitet, **einem dunklen inneren Zuge folgend**, für Weimar, und einer dunklen Zukunft wie einem folgereichen Geschick entgegengehend, zitiert er aus dem ihn beschäftigenden Drama die Worte Egmonts:

„Kind, Kind! nicht weiter! Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unseres Schicksals leichtem Wagen durch, und uns bleibt nichts, als mutig gefaßt, die Zügel festzuhalten und bald rechts, bald links, vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder abzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam!" (Worte Egmonts an seinen Sekretär. II, 2.)

Damit ist zu vergleichen ein Wort seines Tagebuches vom 30. Oktober desselben Jahres: „Fragt das liebe unsichtbare Ding, das mich leitet und schult, nicht, **ob und wann ich mag!** Ich packte für Norden (Weimar) und ziehe nach Süden (Italien); ich sagte zu und komme nicht; ich sagte ab und komme: . . . das Weitere steht bei dem lieben Ding, das den Plan zu meiner Reise gemacht hat" (bei **von Löper** zu W. u. D. IV, S. 231). Dazu vgl. die Stellen in den Annalen unter dem Jahre 1775: „Der Besuch in Weimar umschlang mich mit schönen Verhältnissen und **drängte mich unversehens auf einen glücklichen Lebensgang**"; endlich das Gedicht „**Seefahrt**" vom 11. September 1776, welches der Stimmung Ausdruck gibt, die ihn in dieser großen Wende seines Lebens erfüllte. Deutlich klingt der Schluß an die oben zitierte Stelle aus dem Egmont an:

Doch er stehet männlich an dem Steuer;
Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen,
Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen.
Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe
Und vertrauet scheiternd oder landend
Seinen Göttern.

Aber noch ein anderes Stück seines eigenen Erfahrungslebens spielt in die Dichtung hinein. In jene Zeit fällt nach kurzem Brautstand die Lösung seines Verhältnisses zu der Frankfurter Patriziertochter Lilli Schönemann. „Daß nun gleichzeitig mit der Lösung dieses Bundes durch die zufällige Anwesenheit des Herzogs Karl August der neue Bund sich knüpfte, welcher Goethe nach Weimar führte und bis an sein Lebensende dort festhielt, darin glaubte der Greis jenes von ihm genannte **Dämonische** zu erblicken" (**von Löper** a. a. O. S. 224), und „in der Darstellung des

Verhältnisses zwischen Egmont und einem ihm und seiner Größe ganz hingegebenen Mädchen aus dem Volke sucht der Dichter ein Gegenbild zu seinem eigenen abgebrochenen mit Lilli zu schaffen; hier sollte alles vorhanden sein, was er vermißt, alles beseitigt, was ihn gequält hatte. Für die Wunden, die seinem Gemüt geschlagen waren, suchte der Dichter hier Heilung und Sammlung". (von Löper a. a. O. S. 217.) So wird auch hier die Dichtung zu einer Art von Selbstbekenntnis, zu einem „Bruchstück jener großen Konfession", zu welcher nach des Dichters Selbstzeugnis alles gehörte, was von ihm bekannt geworden sei (s. oben S. 206).

Endlich gehört zur Entstehungsgeschichte des Egmont die Notiz ganz am Schluß des 19. Buchs von W. und D.: „Ich fing wirklich Egmont zu schreiben an und zwar nicht wie den ersten Götz v. B. in Reih und Folge, sondern ich griff nach der ersten Einleitung gleich die Hauptszene an, ohne mich um die allenfallsigen Verbindungen zu bekümmern." Diese „erste Einleitung" wurde zuerst unter dem Titel „das Vogelschießen vor Brüssel" oder „die Vogelwiese" durch Reichards Gothaischen Theaterkalender bekannt; die Hauptszene scheint das große Gespräch zwischen Alba und Egmont am Schluß des IV. Aufzuges zu sein.

2. Gattung. Das Drama stellt sich zunächst als ein historisches dar; als ein solches wird es in den oben mitgeteilten Selbstzeugnissen Goethes N. 1 und 2 ausdrücklich bezeichnet. Historisch sind der allgemeine Hintergrund, die großen Hauptbegebenheiten[1]) und die Gestalten der Hauptträger der Handlung: Egmont, Oranien, Margareta von Parma, Alba. Ein Machiavelli war in der Tat Sekretär der Regentin, ein Ruy Gomez Minister des Königs Philipp II.; ein natürlicher Sohn Albas, Don Ferdinand, forderte dem Grafen Hoorn bei der Verhaftung das Schwert ab (vgl. Schiller a. a. O. B. IV z. Ende). Historisch ist aber auch im allgemeinen die Zeichnung der Charaktere Albas, der Regentin und Oraniens. Der geschichtliche Charakter Albas ist den

---

1) Das Wesentlichste daraus wird nach dem im Geschichtsunterricht gebrauchten historischen Hilfsbuch in Erinnerung gebracht werden müssen, schon um den deutschen Unterricht mit dem geschichtlichen in enge Fühlung zu setzen, oder auch um diesen durch die von jenem dargebrachten Geschichtsbilder zu ergänzen. Es gehören hierher aus der Geschichte der damaligen Zeit folgende Punkte: die Grundzüge der Verfassung der Niederlande, die politischen Absichten Karls V. und seines Sohnes in bezug auf dieses Land, die Hauptpunkte, gegen welche sich die Opposition richtet: 1. gegen die spanische Besatzung, die Philipp den Landesprivilegien zuwider auch nach Beendigung des Krieges mit Frankreich in den Niederlanden beließ; 2. gegen den schon von Karl V. gehegten Plan einer neuen Diözesaneinteilung, indem an Stelle der 4 bestehenden Bistümer 3 Erzbistümer (Mecheln, Utrecht, Cambray) und 15 Bistümer treten sollten; 3. gegen Granvella persönlich usw. (nach W. Herbst, histor. Hilfsbuch); die Hauptereignisse in dieser Bewegung: der Geusenbund (1566), die protestantische Bewegung und der Bildersturm (beginnt im August 1566), der Einzug Albas in Brüssel (22. August 1567), die Verhaftung Egmonts und seines Geheimschreibers von Backerzele (9. Septbr. 1567), die Abdankung der Regentin (Septbr. 1567), die Hinrichtung Egmonts (5. Juni 1568).

Schülern dieser Stufe aus dem sonstigen Unterrichte bekannt; an die Persönlichkeiten und Charaktere der **Regentin** und **Oraniens** mögen die folgenden Zusammenstellungen erinnern:

1. **Margareta von Parma**, geboren 1522 als eine uneheliche Tochter Karls X. (also zur Zeit der Handlung des Egmont 44 Jahre alt), noch nicht 14jährig von ihrem Vater dem Herzog Alessandro Medici von Florenz vermählt (1536), verwitwet 1537, neuvermählt dem jüngeren Herzog Ottavio Farnese (1538), nach unglücklicher Ehe von ihm getrennt; seit 1559 Regentin der Niederlande auf Empfehlung Herzog Albas. — „Sie war eine Frau, die zu befehlen, nicht aber des Mannes Autorität sich unterzuordnen verstand. Ihr ganzes Wesen hatte etwas Männliches; sie war unermüdlich als Reiterin und auf der Jagd; auf der Oberlippe zeigte sich ein Bärtchen; auch an Podagra litt sie bisweilen (s. Egmont III, 2); einem Manne in Frauenkleidern konnte sie wohl verglichen werden ... Wohl bewies sie politischen Sinn und Verstand; sie war imstande, ganz angemessen zu repräsentieren; sie redete genügend und gut mit Großen und Beamten; aber es fehlte ihr doch in kritischer Zeit der beherrschende Geist, das Übergewicht politischer Einsicht, Ausdauer und Nachdruck, Festigkeit und Konsequenz des politischen Verhaltens; sie erlag allzu leicht dem Einfluß ihrer Umgebung, heute von dieser und morgen von jener Seite; selbst die Reden der Gegner bestimmten bisweilen ihr Auftreten ... Bisweilen auch wurde sie durch ihre Umgebung eingeschüchtert. Wohl sah sie den Gegensatz zwischen dem Willen des Königs und dem Verlangen des niederländischen Adels; wohl wußte sie, daß Philipp niemals in den Prinzipienfragen zurückweichen würde; und dennoch war der Eindruck, den Egmont, Oranien, Hoorn, Montigny, Brederode und alle die anderen Herren mit ihren Reden auf sie machten, ein so mächtiger, daß sie die Sicherheit der Haltung verlor und im Gewirr und Getümmel des Brüsseler Hofes die Leitung des Staatsschiffes ihren Händen entgleiten ließ." (W. **Maurenbrecher** in der Allgemeinen Deutschen Biographie, Bd. XX, S. 325 ff.) — Damit vgl. **Schiller** in der Geschichte des Abfalles der Niederlande: „Margareta wird durch ein seltsames Schicksal als eine Volljährige mit einem Knaben getraut, wie sie ehemals als Kind einem Manne verhandelt worden. Ihr wenig weiblicher Geist machte diese letzte Verbindung noch unnatürlicher; denn ihre Neigungen waren männlich, und ihre ganze Lebensweise spottete ihres Geschlechtes ... Sie war eine leidenschaftliche Jägerin und hatte dabei ihren Körper so abgehärtet, daß sie alle Strapazen dieser Lebensart trotz einem Manne ausdauern konnte. Ihr Gang selbst zeigte so wenig weibliche Grazie, daß man vielmehr versucht war, sie für einen verkleideten Mann als für eine männliche Frau zu halten, und die Natur, deren sie durch diese Grenzverletzung gespottet hatte, rächte sich endlich auch an ihr durch eine Männerkrankheit, das Podagra." Vgl. endlich auch die zusammenfassende Charakteristik der Regentin durch Schiller am Schlusse seines ganzen Werkes.

2. **Oranien.** Graf Wilhelm von Nassau, geb. 1533 in Dillenburg (also 11 Jahre **jünger** als Egmont), als Kind lutherisch, am Hofe Karls V. katholisch erzogen, in erster Ehe mit einer Erbtochter aus dem Hause Egmont, in zweiter mit einer Tochter des Kurfürsten Moritz von Sachsen verheiratet, Erbe vieler deutschen (Nassau-Dillenburg), französischen (das Fürstentum Orange in der Provence u. a.) und niederländischen Besitzungen, unter Philipp II. Statthalter von Holland, Seeland und Utrecht. „Ein ganz anderer Mann als Egmont war Wilhelm von Oranien. Auch er war gern bei lustigem, früher sogar bei ausgelassenem Leben, wie es damals eben in den Niederlanden herging; ein lockerer

Charakter, aber von jenen, die dabei zugleich mit Adlerblicken wahrnehmen, was ihnen förderlich oder nachteilig sein möchte, und die still überlegen, während sie in unbefangenster Äußerung sich hinzugeben scheinen. Dieselben Historiker, welche Philipp zu einem Scheusale von Tyrannen gemacht haben, haben Wilhelm zu einem Tugendbilde der Frömmigkeit und Uneigennützigkeit gemacht. Beides war er nicht. Er war ein feiner Hofmann, der seine Freude eher am genußreichen Leben, der aber auch die Kraft hatte, höhere Pläne zu verfolgen und diese nicht aus dem Auge zu verlieren. In jüngeren Jahren waren ihm sicherlich . . . alle kirchlichen Interessen sehr gleichgültig. Der ernste Kampf, in welchen er nachher verwickelt, in welchem er vielfach in bittere Not und Gefahr gebracht ward, hat ihn dann allerdings erzogen und auch ernste religiöse Seiten in ihm erweckt — aber anfangs stürzte er sich in diese Bewegungen gewiß nur aus weltlichen, aus eigenen persönlichen Interessen, und ein Zug zu weltlicher Klugheit, der zuweilen fast dämonisch hervortritt, blieb durchaus in ihm überwiegend . . . Kaiser Karl V. zog ihn an seinen Hof und gewann ihn sehr lieb; . . . aber der Zwang, den er sich doch anfangs am Hofe antun mußte, hatte jene ihm eingeborene Gabe scharfer, stiller Beobachtung genährt. Er war nicht schweigsam überhaupt, aber seine Intentionen wußte er zu verbergen; über sie war er, außer wo es gerade Zeit war zu reden, so still wie ein Grab. Dieser Charakterzug trat so sehr hervor an ihm, daß er den Beinamen des Stillen (Taciturnus) bekam. Er bildete in dieser Hinsicht zu dem unbefangenen Egmont, der sein Herz überall auf der Zunge hatte, den schärfsten Gegensatz." H. Leo, Universalgesch. III, 333 ff. Sein Wahlspruch: saevis tranquillus in undis. — Damit vgl. das treffliche zusammenfassende Urteil Stradas über ihn: „So argwöhnisch, als frei von Zorn, fürchtete er jegliches und hielt alles für unsicher."

Den allgemeinen historischen Charakter des Dramas heben die sonstigen Freiheiten nicht auf, die sich Goethe in der Behandlung des geschichtlichen Stoffes erlaubt hat; so a) in chronologischer Beziehung, wenn er die Abdankung Margaretas (Akt III) vor die Ankunft Albas (Akt IV) verlegt (über den Grund dieser Verlegung s. unten zu Akt III); wenn er ferner die Verhaftung Egmonts bald nach dem Einzuge Albas in Brüssel stattfinden läßt, während der geschichtliche Verlauf der war, daß Alba die Fürsten anfangs durch verstellte Freundlichkeit in seine Netze zu ziehen suchte; wenn er endlich die Ereignisse zusammenzog und auf die Verhaftung Egmonts (9. September 1567) die Hinrichtung (5. Juni 1568) sehr bald folgen ließ; b) in bezug auf die Personen, wenn er den Grafen Hoorn, der einen so bedeutsamen Anteil an der Erhebung der Niederlande nahm und schließlich das Geschick Egmonts teilte, gar nicht erwähnt; er wollte offenbar das Bild seines Haupthelden und unsere Teilnahme für diesen nicht durch eine Gestalt beeinträchtigen, welche so viel verwandte Züge an sich trug („Hoorn war die ritterlichste und eine wahrhaft tollkühne Seele, aber ohne Vorsicht, ohne großartigen Verstand und in seinen Entschlüssen vielfach von Egmont geleitet und bestimmt". H. Leo a. a. O. S. 335.) Historisch nicht nachweisbare oder ganz frei erfundene Gestalten sind sämtliche Personen, welche außer den oben Genannten noch sonst im Drama vorkommen; unhistorisch ist nach dem eigenen Geständnis des Dichters in dem Selbstzeugnis Nr. 2

sehr vieles in dem äußeren Verhalten Egmonts und in seiner Charakteristik. Dazu ist ein Blick auf den geschichtlichen Egmont nötig.

3. Der geschichtliche Egmont. Die Hauptpunkte aus seinem äußeren Leben. Lamoral, geb. 1522 (also in demselben Jahre mit der Regentin von Parma), erzogen (wie Oranien) am Hofe Karls V., den er fast auf allen Feldzügen begleitete, Erbe ausgedehnter Besitzungen und dadurch der reichste Edelmann der Niederlande, Graf von Egmont (Ortschaft und Kloster an der Küste in Nordholland in der Nähe der Stadt Alkmaar), Fürst von Gavre oder Gaure in Flandern (bei Gent). Schon 1546 von Karl V. mit dem Befehl über die Armee von Flandern betraut, hatte er in den Kriegen, welche Philipp II., verbündet als Gemahl Marias der Katholischen mit England, gegen Heinrich II. von Frankreich führte, hervorragenden Anteil an dem Siege über die Franzosen bei St. Quentin in dem breiten Durchbruchstor des Quellgebietes von Schelde, Somme, Oise und Sambre (10. August 1557), schlug als Führer der niederländischen Armee das französische Heer bei Gravelingen zwischen Dünkirchen und Calais (13. Juli 1558) und ermöglichte dadurch den Friedensschluß von Château Cambresis (3. April 1559), s. die Bemerkung zu Akt I, 1. Diese im Dienst des Königs Philipp II. erfochtenen Siege erwarben ihm den glänzendsten Heldenruhm, machten ihn zum allgemeinen Liebling des Volkes und bahnten ihm den Weg zu den höchsten Ehren. Bereits seit 1546 Ritter des goldenen Vließes, wird er Statthalter von Flandern und Mitglied des Staatsrates; seine Heirat mit Sabina von der Pfalz, geschlossen zu Speyer in Gegenwart Karls V., verschwägerte ihn mit vielen fürstlichen Häusern. Diese Ehe war mit 8 Töchtern und 3 Söhnen gesegnet und das Bild hohen häuslichen Glückes. — Charakteristik nach Strada (in vergleichender Gegenüberstellung mit Oranien): „Die Bewunderung und die Neigung der Niederländer besaß Egmont, ein durch seine Kriegskenntnis berühmter Fürst, der an körperlicher Gewandtheit sowohl unter den Feinden, wie im Frieden, beim Turnier und im Scheibenschießen mit der Büchse, worin das niederländische Volk sich besonders auszeichnet, keinem nachstand. Dazu kam die angeborene Leutseligkeit des Mannes und eine, was eine Seltenheit, seinem Adel unschädliche Volksgefälligkeit. Besonders ward des neuen Sieges bei St. Quentin gedacht, wovon man einen nicht geringen Teil, wie der König selbst öffentlich bekannt hatte, Egmont verdankte, und des noch neueren bei Gravelingen, von dem die Niederländer die noch mit Blut befleckten Waffen zeigten. Wie der König ihn bei diesem Feldzug vor allen, besonders den spanischen Großen, ausgezeichnet, so hatte er dem niederländischen Namen bei den Fremden großen Ruhm, sich selbst bei dem eigenen Volke höchste Zuneigung erworben, so daß, wenn die Gunst der Soldaten, wenn die Stimme des Volkes den Regenten der Niederlande hätte bezeichnen sollen, vor Graf Egmont niemand den Vorzug gewonnen haben würde." . . .

. . . „Egmont besaß einen heiteren', sorglosen, sich selbst zu sehr vertrauenden Geist; düster, unergründlich, scheu war Oraniens Seele. Konnte man die Klugheit des letzteren überall loben, so fand man bei ersterem häufiger Vertrauen. Ein besserer Heerführer als Mann des Rates, war jener ein Ajax, dieser ein Ulysses, im Frieden streitbarer mit seinem Rat als im Kriege mit seinem Arm. Der eine ein ängstlicher Mann der Sorge, dessen Geist immer in die Zukunft vorausschaute, weshalb er nie ungewaffnet war gegen plötzlich eintretende Fälle, der andere meist frei von Sorgen, wenn sie ihn nicht gegenwärtig bedrohten, doch gegen rasch einbrechende Ereignisse mehr un-

vorbereitet, als ungeschickt und unkräftig. Von dem einen mußte man mehr hoffen, von dem anderen mehr fürchten. Egmont wünschte man zum Freunde, Oranien möchte man nicht zum Feinde haben. Und damit sie in nichts übereinstimmten, war Egmont sehr schön von Antlitz, von kräftigen Gliedern, von würdevollem Ansehen, Oranien von magerem Gesichte, dunkelbrauner Farbe und kahlem Haupte. Beide jedoch wurden vom Volke sehr hoch gehalten, aber jenen liebten, diesen ehrten sie." — Damit vgl. H. Leo a. a. O. S. 332:

„Lamoral war ein gutmütiger, lustiger, jugendlich unbefangener Niederländer, der anfangs, als er an des Kaisers spanisch-ernsten, überall fein wahrnehmenden Hof kam, den Hofleuten eben seiner Unbefangenheit wegen zum Gespött ward. Bald aber ward er Meister seines Terrains und bediente die Spötter mit Spott, ohne seine Unbefangenheit und sein heiteres Wesen aufzugeben ... Lamoral war so recht das Musterbild eines deutschen frommen und tapferen und dabei heiteren, ritterlichen Fürsten ... Er war überall geliebt, am Hofe, wie vom Volke, und lebte ganz in alter guter Weise, um seine Landgüter und Gärten ebensosehr besorgt, als um seine Ehren am Hofe. Nur zu einer solchen Natur, wie Philipp II. war, paßte er nicht." — Dagegen das Urteil Lamprechts (Deutsche Geschichte V, S. 556): es „sonnte sich Egmont im Ruhme seiner Waffentaten bei St. Quentin und Gravelingen, im übrigen flatterhaft, ungebildet und äußeren Einflüssen zugänglich".

Diese Charakteristiken zeigen eine Reihe von Zügen — sie sind durch den Druck hervorgehoben — die auch dem Goetheschen Egmont eigen sind; aber jene Charakterzüge weisen an sich noch nicht auf eine tragische Anlage des Helden hin, und auch sein Geschick war nach dem geschichtlichen Verlauf wohl tragisch in dem Sinne eines erschütternden jähen Sturzes von steiler Höhe, aber nicht in dem höchsten Sinne, wie es die Tragödie darstellt. Um den Charakter und das Geschick Egmonts zu einem wahrhaft tragischen zu machen, mußte der dem geschichtlichen Egmont eigentümliche Zug der Unbefangenheit und allzu großen Vertrauensseligkeit in das Dämonische (davon das Nähere unten) gesteigert werden; damit dann aber dieses Wesen psychologisch erklärlich gefunden werde, mußte der Charakter in der oben (Selbstzeugnis Nr. 2) von Goethe selbst bezeichneten Weise umgewandelt werden; es mußte aus dem Manne in Jahren ein Jüngling, aus dem Hausvater von 11 Kindern ein Unbeweibter, aus dem mannigfach Gebundenen ein von allen Bedingungen Losgebundener und Unabhängiger gemacht werden, d. h. es mußte in diesen Punkten eine völlige Umkehrung der geschichtlich gegebenen Verhältnisse stattfinden, ganz wie solche mit dem historischen[1]) Götz v. B. vorgenommen wurde, s. oben S. 217. Hierzu vgl. die Äußerung Goethes in den Gesprächen mit Eckermann (1827): „Der Dichter muß wissen, welche Wirkungen er hervorbringen will, und danach die Natur seiner Charaktere einrichten. Hätte ich den Egmont so machen wollen, wie ihn die Geschichte meldet, als Vater von einem Dutzend Kindern, so würde sein leichtsinniges Handeln sehr absurd erschienen sein. Ich mußte also einen anderen Egmont haben,

1) Auch in Werthers Leiden; vgl. H. Grimm, Goethe Bd. I. Vorlesung 7.

wie er besser mit seinen Handlungen und meinen dichterischen Absichten in Harmonie stände; und dies ist, wie Klärchen sagt, mein Egmont. Und wozu wären denn die Dichter, wenn sie bloß die Geschichte eines Historikers wiederholen wollten! Der Dichter muß weitergehen und uns womöglich etwas Höheres und Besseres geben."

Um die Frage auch nur vorläufig zu beantworten, ob und inwieweit das Drama auch in die Gattung der psychologischen Dramen gehört, aber auch um ein tieferes Verständnis der Dichtung selbst vorzubereiten, wird das Wesen des Dämonischen, welches Goethe nach seinem eigenen Geständnis in dieser Dichtung zur Darstellung bringen wollte, ein wenig ins Auge gefaßt werden müssen.[1]) Dabei werden die diesen Begriff behandelnden Ausführungen Goethes nur zum Teil den Führer für eine unterrichtliche Behandlung abgeben können. Es gilt von diesen in besonderem Maße, was er selbst von der Selbstbiographie im allgemeinen sagt: daß dieser Darstellung im ganzen die Fülle einer Jugend fehlt, die sich fühlt und nicht weiß, wo sie mit Kraft und Vermögen hinaus soll. (W. u. D. Buch 18.) Auch gehen sie über den Gesichts- und Erfahrungskreis eines Primaners vielfach hinaus, an welchen auch hier wird angeknüpft werden müssen. — Wir unterscheiden zunächst einen doppelten Sprachgebrauch: einen allgemeinen, der schon eine übergewaltige Steigerung der geistigen und seelischen Kraft, im besonderen der Leidenschaft, dämonisch nennt (Beispiele in der oben S. 288 angeführten Stelle über Oranien; sodann die Gräfin Orsina in Lessings Emilia Galotti und Weislingen in Götz v. B.), sodann einen engeren Sprachgebrauch[2]), mit dem wir es hier nur zu tun haben; und wir unterscheiden hier wiederum ein Dämonisches zwiefacher Art: 1. ein Dämonisches um uns und 2. ein Dämonisches in uns. Beide Seiten bringt das den Schülern dieser Stufe wohlbekannte Gedicht Uhlands: „Das Glück von Edenhall" vielleicht am deutlichsten zur Anschauung.[3]) Eine geheimnisvoll dunkle Macht, die unsichtbar fatalistisch über dem Hause von Edenhall schwebt (das Dämonische um den Menschen) und dazu ein Mensch von ungemessenem Kraftgefühl, stolzer titanenhafter Überhebung und versucherischem Sinn, der mit dieser dämonischen Welt ein verwegenes Spiel treibt, ja sie in dämonischem Gelüste herausfordert (ὕβρις). Wie der Dichter hier die dämonisch unsichtbar um den Menschen waltenden Mächte zu einem sinnlichen Wahrzeichen, dem Kelchglas, in eine geheimnisvolle

1) Über Goethes uns nicht ganz klare Auffassung dieses Begriffes vgl. H. v. Schoeler, Das Dämonische bei Goethe, Grenzboten, 1902, 2. Vierteljahr, S. 319 ff., 364 ff., der auch die vielfach zerstreuten Äußerungen Goethes darüber zusammenstellt.

2) Ähnlich haben wir in diesen Erläuterungen oft schon einen weiteren und engeren Sprachgebrauch bei der Bezeichnung des Tragischen unterschieden, s. S. 290.

3) Auch Heines „Belsazar" kann herangezogen werden. Solche Gelegenheiten, den reiferen Schülern die früher behandelten Gedichte in einer vertieften Auffassung wieder vorzuführen, müssen sorgfältig ausgenutzt werden.

Beziehung gesetzt hat, so läßt er auch das Geschick selbst in einem sinnlichen Vorgang hereinbrechen, mit dem Überfall der Feinde. Dieser bereitet sich als unsichtbare Handlung vor und geht unsichtbar neben der sichtbaren Handlung her, bis beide zusammenstoßen in einem Moment von höchster dramatischer, ja tragischer Wirkung. Denn der Held dieser Dichtung wird selbst zu einer tragischen Gestalt, wenn man das Ineinandergreifen und die Folge von Frevel (ὕβρις) und Sühne (νέμεσις) ins Auge faßt, zugleich aber auch beachtet, daß die Handlungsweise des Lords, wenn auch überwiegend, so doch nicht ausschließlich eine Erscheinung frevler Überhebung, also einer Schuld ist, sondern auch eines idealen Zuges, und daß dieser ideale Zug nicht nur in dem stolzen Kraftgefühl liegt, sondern mehr noch in dem der Doppelnatur der menschlichen Seele entsprechenden dämonischen Zuge, über die durch das Erdenleben gezogenen Schranken hinaus versucherisch in die Welt der übernatürlichen geheimnisvollen Mächte einzudringen. So wird die Überhebung doch zugleich zu einem Schauspiel des Erhabenen und dieses Schauspiel um so erhabener, je größer die Gefahr und ihr entsprechend auch der Wagemut des Helden ist. Die psychologische Erklärung dieses inneren Vorganges liegt in dem Worte der Schlange Genes. 3, 5: eritis sicut deus, scientes bonum et malum.

Ein ähnliches Beispiel dieses dämonischen Zuges in der Menschennatur ist Faust, wenn er die kristallene reine Schale an die Lippen zu setzen sich anschickt, mit ihrem Inhalt die „Pforten aufzureißen, sich vermessend, vor denen jeder gern vorüberschleicht", und durch „Taten zu beweisen, daß Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht". — Verschiedene Ausprägungen dieses Dämonischen, je nach dem Gebiet, auf welchem der menschliche Geist die Grenzen seines Wesens zu überschreiten sich versucht fühlt: auf dem Gebiete des Wissens (Faust, der Empedokles der Sage, der sich in den Ätna stürzt, um sich der dunklen Naturkraft zu vermählen, der Jüngling in Schillers Gedicht „Das verschleierte Bild zu Sais"); auf dem Gebiet der Tat (Parzival, wenn er den Gral mit Gewalt sich erzwingen will, Götz und Wallenstein, wenn sie mit einem verhängnisvollen Unternehmen versucherisch spielen, Napoleon III. vor dem französischen Kriege); — oder je nach der Art des Geschickes, welches man herausfordert: das Schicksal im Sinne einer ungewissen Zukunft (Goethe selbst in der oben S. 285 bezeichneten Lage, Wallenstein vor der Schlacht bei Lützen in Schillers Wallensteins Tod II, 3: „es gibt im Menschenleben Augenblicke, wo er dem Weltgeist näher ist, als sonst" usw.); das eigentliche, von höheren Mächten bestimmte und geleitete Schicksal (der Lord von Edenhall, wiederum Wallenstein a. a. O. und Napoleon III. in der Proklamation vom 22. Juli 1870: „es gibt im Leben der Menschen feierliche Augenblicke" usw.), die dämonischen Mächte selbst (der Faust der Volkssage, der mit dem Teufel einen Vertrag schließt, Wallenstein in Schillers Wallensteins Tod II, 2: „mich schuf aus gröberem Stoffe die Natur, und zu der Erde zieht mich die Begierde; dem bösen

Geist gehört die Erde" usw.); — endlich je nach dem verschiedenen **Verhalten der Persönlichkeiten** in der Herausforderung der Mächte: der Held unterliegt der Macht der Versuchung, die ihn mit dem Schimmer einer idealen Auffassung lockt; (so Götz v. B., passives Verhalten des Helden; er läßt sich „bannen", vgl. das Homerische *θέλγειν νόον, θυμόν*, z. B. Il. XII, 265, XV, 321 ff., 594 ff.); der Held treibt ein verhängnisvolles Spiel mit der Versuchung (so der Zauberlehrling Goethes, der Wallenstein Schillers, auch Götz vgl. oben S. 269 und 75), oder gar mit dem Verhängnis und dem Schicksal selbst (der Lord von Edenhall); der Held fordert das Geschick und die höheren Mächte heraus, sei es in versucherischer Überhebung, wie Alexander im Alexanderliede, wenn er in seiner Gierigkeit schließlich das Paradies mit Gewalt erstürmen will, sei es in titanenhaftem **Trotz**, wie Prometheus im Goetheschen Gedicht, s. Bd. IV, 2. Abt., S. 330ff.

Das allgemeine Menschliche in diesem dämonischen Zuge bringt sehr schön zum Ausdruck Sophokles in der Antigone Stasim. *α*. v. 334 ff. und Stasim. *β* Antistr. *β* v. 614 ff. — Wenn Goethe bei der Bezeichnung **dämonisch** sich auf „die Beispiele der Alten" beruft, so hat er wohl das *δαιμόνιον* des Sokrates im Sinne, die jenen beherrschende geheimnisvolle Macht, kraft deren er die Welt des Übersinnlichen und ihre Forderungen unmittelbar zu verstehen meinte. Denn ein Geheimnisvolles soll das Dämonische auch in dem modernen Sinne sein, etwas, „was durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen ist" (Goethe in einer Äußerung gegen Eckermann), vielmehr in die Welt des Übernatürlichen und Überirdischen hinausweist, damit aber auch in die Welt des Göttlichen. Deshalb schließen die Ausführungen Goethes über das Dämonische mit der Rückkehr zu dem Motto dieses ganzen (vierten) Teiles seiner Selbstbiographie: nemo contra deum, nisi deus ipse.[1]) Denn ein Übergreifen über die dem Menschen gesetzten Schranken ist im letzten Grunde Auflehnung gegen Gott selbst, und dieser allein auch ist es, der über solche Überhebung (*ὕβρις*) siegend sich erhebt in der *νέμεσις*, dem Siege der göttlichen Gerechtigkeit.[2])

Dieses Dämonische in und um den Menschen[3]) zur Darstellung zu bringen, ist nun das „**Problem**" im Egmont, von welchem Goethe

1) Die Fundstelle dieses Mottos ist unbekannt; vgl. darüber von **Loeper** Anm. 603 zum 16. Buch von Goethes W. u. D.

2) Wenn **Goethe** dabei erläuternd sagt: die dämonische Natur sei „durch nichts zu überwinden, als durch das **Universum selbst**, mit dem sie den Kampf begonnen", so wird das für den Schüler ein dunkler Begriff bleiben.

3) Unsere Ausführungen werden deutlich machen, **inwieweit**, zugleich aber auch **warum nicht** überall wir mit den Darlegungen **Klaudes** a. a. O. S. 176 ff. („über das **Dämonische**") und in seiner Auseinandersetzung mit **Franz Kern** in der Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht von O. Lyon 1888 S. 319 ff., oder mit der Auffassung von **Loepers** (Anm. 740 zum 20. Buch von Goethes W. und D.) übereinstimmen. — Vgl. jetzt auch den Aufsatz von A. **Hartert**, das Dämonische und der Glaube in Goethes „Egmont" und „Iphigenie". Gütersloher Jahrbuch. 1892 S. 168 ff.

in der italienischen Reise (Bericht vom Dezember 1787) spricht: „Hierbei (bei dem Egmont) erneute sich die alte Bemerkung, daß der unpoetische, in seinem bürgerlichen Behagen bequeme Kunstfreund gewöhnlich da einen Anstoß nimmt, wo der Dichter ein Problem aufzulösen, zu beschönigen oder zu verstecken gesucht hat." Indem der Darbietung vorbehalten bleiben muß, die einzelnen Charakterzüge Egmonts nach und nach zu einem Charakterbilde zusammenzustellen, sind hier nur in einem allgemeinen Vorblick[1]) die Ergebnisse der bisherigen Erörterungen auf Egmont anzuwenden. Man kann zunächst schon das Dämonische in der oben besprochenen allgemeineren Bedeutung an ihm finden, nämlich in seiner wunderbaren Gabe, alle Menschen an sich zu ziehen, in jener fast magischen Anziehungskraft, welche Goethe Attrativa[2]) nennt. Das Dämonische im engeren Sinne sodann ist als Dämonisches um ihn nicht nur die ungewisse Zukunft, sondern das Schicksal selbst, das in der immer wachsenden und näher rückenden verhängnisvollen Gefahr in die Erscheinung tritt. Das Gebiet, auf welchem der dämonische Zug in ihm sich äußert, ist das der Tat. Das dämonische Verhalten des Helden gegenüber den ihn umgebenden dämonischen Mächten läßt jede der oben unterschiedenen Seiten erkennen. Egmont „verblendet sich über die größte Gefahr, die sich ihm nähert" (Goethe in dem Selbstzeugnis Nr. 2), läßt sich also durch sie bannen, auch berücken durch den Schimmer einer idealen Auffassung (vgl. sein großes Gespräch mit Oranien in Akt II, Sz. 2); er spielt aber auch versucherisch mit der Gefahr, ja er fordert sie heraus in seinem tapferen Sinn: denn „die persönliche Tapferkeit ist die Base, auf der sein ganzes Wesen ruht, der Grund und Boden, aus dem es hervorsproßt". — Im Vergleich zu dem großen psychologischen Problem, das in der Behandlung des Dämonischen liegt, sind die an sich höchst inhaltreichen psychologischen Vorgänge, welche mit den seelischen Kämpfen Klärchens, Brackenburgs, Ferdinands, auch Albas bezeichnet sind, doch nur von nebensächlicher Bedeutung.

Schon diese vorläufigen Andeutungen werden deutlich erkennen lassen, daß es sich in dem Drama um bedeutsame psychologische Aufgaben und Probleme handelt; die Darbietung selbst wird zeigen, daß es nicht nur in die Gattung der psychologischen Dramen gerechnet werden kann, sondern daß es auch eines der hervorragendsten Dramen dieser Gattung ist, ja daß der eigentlich tragische Gehalt der Dichtung in ihren psychologischen Aufgaben liegt. Somit ist das Gesamtergebnis dieser vorläufigen Er-

---

1) Ein Vorblick in dieser Ausdehnung ist hier um so eher möglich, weil außer der Dichtung, deren wiederholte private Lesung jedesmal vorausgesetzt wird, die Selbstzeugnisse Goethes die nötigen Materialien an die Hand geben. Über die didaktische Fruchtbarkeit einer „Vorbesprechung" vgl. E. Laas, der deutsche Unterricht I. (S. 245 ff.) Auch mag daran erinnert werden, daß eine derartige Vorbesprechung das wirksamste Mittel ist, zu der vorausgehenden häuslichen Lektüre fruchtbar anzuleiten und sie wirksam zu überwachen.

2) W. Scherer a. a. O. S. 534: „Seine dämonische Liebenswürdigkeit entzückt das Volk" usw.

örterung über die Gattung unseres Dramas, daß der Egmont ein historisches Drama **und** auch ein psychologisches ist, das letztere aber nicht nur in dem Sinne, in welchem alle bedeutenden historischen Dramen so genannt werden können, weil sie alle auch einen bedeutsamen psychologischen Gehalt in sich tragen, sondern auch in dem besonderen, daß hier gewisse Probleme allgemein-menschlicher Art zur eigentümlichen Aufgabe der dramatischen Behandlung gemacht werden.

3. Handlung und Gegenhandlung. Die Hauptträger der Handlung und Gegenhandlung (die Antagonisten) sind offenbar Egmont und Alba; denn wenn der letztere auch erst mit dem IV. Aufzug persönlich auftritt, so wird er lange vorher (im II. Akt) eingeführt; um diese gruppieren sich die übrigen Personen. Zu Egmont treten Oranien und Richard, zu Alba Silva und Gomez. Aber auf Egmonts Seite steht auch das niederländische Volk fast in allen seinen Vertretern; hinter Alba der König, der, wenn auch abwesend, bedeutsam in die Handlung mit eingreift, in Alba seinen Stellvertreter hat und in seinem Heere den Gegner des niederländischen Volkes. Eine Zwischenstellung nehmen ein: die Herzogin, Machiavell, Ferdinand. Ein neuer Gegensatz wird mit Gegenüberstellung von Egmont und Oranien bezeichnet, ein dritter mit der Gegenüberstellung von Egmont und Brackenburg, zwischen denen Klärchen steht. So ergibt sich zunächst folgende Gruppierung:

Egmont.	**Alba.**
Oranien.	Silva.
Richard.	Gomez.
das niederländische Volk (in seiner Gliederung nach Stämmen, Ständen, Beschäftigung, sozialer Geltung, politischer und kirchlicher Parteistellung. — Klärchen).	König Philipp (und die Vertreter seines spanischen Heeres).

Regentin.
Machiavell.
Ferdinand.

Egmont. Oranien.

Egmont. Brackenburg.
Klärchen.

Weitere Unterschiede und Gruppierungen zeigen sich innerhalb des niederländischen Volkes auf der einen Seite und innerhalb der spanischen Vertreter auf der anderen. Hier stellen Alba, Silva, Gomez, Ferdinand eine absteigende Reihe dar von unversöhnlicher und entschlossener Feindseligkeit gegen die Niederländer zu einer milderen Auffassung, die in Ferdinand zu einer geheimen Teilnahme und begeisterten Bewunderung für den Gegner wird. Im niederländischen Volke aber werden sehr mannigfache Unterschiede und Abstufungen vorgeführt, je nach den

Stämmen: Friesländer = Ruysum, Holländer = Buyk, Brüsseler = die übrigen; Oranien kann als ein Brabanter gelten (seine Herrschaft Breda lag in Nordbrabant); Egmont selbst gehört durch Geburt der Landschaft Nordholland, durch Grundbesitz der Landschaft Nordflandern an; nach den Ständen: Soldaten (Ruysum und Buyk) und Bürger, und zwar unter diesen Vertreter der verschiedenen Beschäftigungen: Zimmermann, Krämer, Schneider, Seifensieder, Schreiber; nach der sozialen Geltung: der besitzlose und verkommene Vansen, „ein schlechter Kerl", und die übrigen mehr oder weniger Wohlhabenden; nach der Parteistellung und zwar nach der politischen: der Seifensieder mit Hinneigung zur spanischen Partei; die vorher genannte Reihe: Zimmermann, Krämer, Schneider, Schreiber, welche eine absteigende ist in bezug auf die Festigkeit ihrer sozialen Stellung, zugleich aber auch in bezug auf ihre konservative Gesinnung, eine aufsteigende also in bezug auf ihre demokratischen Neigungen; der bewegliche unruhige Schneider mit demokratischen Gelüsten und der demagogische Schreiber schließen die Reihe ab; endlich nach der kirchlichen Parteistellung: der Seifensieder ist „ein aufrichtiger Katholike", die anderen sind mehr oder weniger warme Anhänger des neuen Glaubens; nur Vansens religiöser Standpunkt bleibt unausgesprochen. — Zu den Vertretern des Volkes gehört endlich auch Klärchen, und wenn diese schließlich (V, 1) allein noch aus dem ganzen Volk offen für Egmont einzutreten wagt, so wird dadurch ein neuer Gegensatz geschaffen: das Volk und Klärchen.

Damit ist indessen der Gegensatz von Handlung und Gegenhandlung noch nicht erschöpft, ja der bedeutsamste noch nicht genannt: der Gegensatz der sichtbaren Handlung, die sich vor den Augen des Helden vollzieht, und der unsichtbaren (der verhängnisvollen Gefahr), die sich über seinem Haupte zusammenzieht, ihm immer drohender näher rückt, bis sie mit Albas Ankunft in die Erscheinung tritt und schließlich wie ein Wetterstrahl den Helden fällt.[1])

1) Dazu vgl. A. Hartert in dem oben S. 293 genannten Aufsatz S. 182 ff.: „Egmonts Gegenspieler . . . konnte nicht im Personenverzeichnisse stehen, er mußte unsichtbar sein, jene Hand des Schicksals, welche nach dem Helden greift, welche der Zuschauer bangend sieht, aber der Held nicht sieht, bis sie ihn erfaßt hat und vernichtet. Wir haben demnach ein objektives Dämonisches (um uns s. oben S. 291), welches sich eben dadurch als dämonisch charakterisiert, daß es über den tapferen, freudigen Helden Macht gewinnt, indem er dämonischer Verblendung anheimfällt; es waltet also auch ein subjektives Dämonisches (in uns s. ebenda) . . . Das objektive Dämonische ist nicht Alba, vielmehr wird auch er uns an einer Stelle als jener Macht unterliegend gezeigt, aber es ist vornehmlich in Alba verkörpert . . . Ein dunkles Verhängnis wälzt sich heran, die Fäden, welche dieses Unheil lenken, laufen in dem fernen Madrid zusammen, das der Dichter absichtlich in einem gewissen Dunkel läßt; nur unsere Phantasie schafft sich unter dem Eindruck von Margaretas Worten ein Bild des Kronrates, in welchem der hohläugige Toledaner mit der ehernen Stirn und der gelbbraunen Gesichtsfarbe durch Worte, die er zwischen den Zähnen murmelt, den König zu Gewaltmaßregeln aufhetzt. Und in ebendiesem unheimlichen Alba gewinnt das drohende Unheil feste Gestalt."

4. Vorläufige Aufstellung der Hauptthemata. I. Sie sind 1. aus dem geschichtlichen und 2. aus dem psychologischen Charakter des Dramas abzuleiten. Der erste Gesichtspunkt zeigt uns einen **Kampf zwischen Freiheit und Gewaltherrschaft** (Despotie, vgl. oben das Selbstzeugnis Nr. 1). (Hauptthema I.) Da nun der Kampf um die Freiheit ein Kampf um die nationale, politische und religiöse Freiheit ist, so werden in ihm zugleich die Gegensätze dargestellt von nationaler Freiheit und Fremdherrschaft, — der hier ein Gegensatz ist zwischen dem Germanen- und Romanentum, — von Verfassungsrecht (Volksfreiheit) und absoluter Monarchie (Despotie), von Protestantismus und Katholizismus. Da ferner dieser Kampf, wenn auch ein Kampf von ganzen Völkern, Staaten, Parteien, in der Dichtung vor allem als ein Zusammenstoß zweier bedeutender Persönlichkeiten (Egmonts und Albas) sich darstellt, so kann man ihn nach der Eigentümlichkeit derselben auch bezeichnen als einen Zusammenstoß des Rechtes einer freien Persönlichkeit mit despotischer Gewalt. Aber dieser Konflikt, so umfassend, gewaltig und hochdramatisch er auch ist, ist an sich noch kein tragischer, sondern ein Ringen nur um den Sieg großer Lebensanschauungen, in welchem wir das Recht so überwiegend auf seiten Egmonts finden, daß sein Mangel an Würdigung für das (weit geringere) Maß des Berechtigten auch in dem Standpunkt Albas jene Schuld und jene unlösliche Verschlingung von Schuld und Recht nicht wirken kann, die das Charakteristische in dem Begriff des Tragischen ausmacht. Ein Trauerspiel wird der Egmont erst durch das aus dem psychologischen Gehalt abzuleitende Hauptthema II: das tragische Geschick einer edlen Heldennatur, die durch eigene wachsende dämonische Verblendung in das gleich einer dämonischen Macht ihn umgebende und immer drohender heranziehende Verderben hinabgezogen wird.

Nebenthemata. Zunächst solche, die sich 1. auf das Heldentum beziehen: a) ein ruhmvolles tätiges Heldenleben (bewährt in glänzenden Siegen, von denen die Vorgeschichte des Dramas uns meldet) geht in ein passives gefährlicher Tatenlosigkeit über, erhebt sich aber schließlich zur Erhabenheit eines passiven Heldentumes in dem idealen Sinne eines heldenmütigen Duldens. Daneben tritt b) das Heldentum einer zur Heldin sich entfaltenden mädchenhaften Jungfrau (Klärchen, vgl. oben Philotas S. 17 und Emilia Galotti S. 39). — 2. Das Thema der glücklichen und unglücklichen Liebe in dem Verhältnis Klärchens zu Egmont und Brackenburgs zu Klärchen. 3. Das Thema von Treue und Untreue in dem Verhältnis Brackenburgs zu Klärchen und dieser zu jenem, aber auch in dem Verhältnis Egmonts zu dem Volke und zu dem Könige; Volkstreue und Königstreue liegen in seinem Gemüt im Widerstreit. — Von diesen Nebenthemen dienen die Themata 1 und 3 dazu, die Nebenthemen mit den großen Hauptthemen zu verknüpfen.

II. Zur Darbietung.

Der Gang unserer Behandlung ist auch hier: Verwendung des Mittels einer sich immer verengenden Totalauffassung, s. oben S. 219 und 235. Dasselbe kann um so leichter verwendet werden, als die Schüler durch die voraufgegangene Behandlung der übrigen Dramen für diesen Gang der Betrachtung bereits geschult sind; es wird sich auch hier besonders förderlich erweisen. Denn durch weite Durchblicke ist nicht nur die schnellste Übersicht über den Gang der Handlung und den Bau des Dramas, sondern es sind so von vornherein auch die großen Gesichtspunkte zu gewinnen, die zu einem tieferen Verständnis gerade dieses Dramas führen.

Ein allgemeiner Gesamtüberblick läßt deutlich drei Arten einer Handlung erkennen: A. eine allgemeine Grundhandlung; Träger derselben ist das Volk, und ihr Inhalt das große politische Leben; B. eine Haupthandlung; Träger sind Egmont und Alba, bzw. der König, ihr Inhalt der Antagonismus dieser beiden; endlich C. Nebenhandlungen; Träger sind Egmont und Klärchen, Klärchen und Brackenburg, Egmont und Ferdinand; ihr Inhalt wird durch die Nebenthemata bestimmt, greift aber auch stets in die Handlung der Hauptthemata ein und verbindet sich demnach auch mehrfach mit dem Inhalt der allgemeinen Grundhandlung und der Haupthandlung. Ein Gesamtüberblick über den Inhalt der einzelnen Akte zeigt sodann, daß die allgemeine Grundhandlung (A) jeden Akt ereröffnet und zwar in Akt I, II, IV und V durch Volksszenen, in Akt III durch eine diplomatische Szene (Gespräch der Regentin und Machiavells über die politische Lage); — daß der Haupthandlung (B) die 2. Szene[1]) jedes Aktes gewidmet ist, mit Ausnahme des III. Aufzuges, der eine besondere Szene für diese Handlung nicht hat; über den Grund davon s. unten; — daß endlich die Nebenhandlungen jedesmal in den Schluß der Aufzüge fallen mit Ausnahme von Akt II und IV, die für diese Art der Handlungen keinen Raum haben. Der V. Aufzug vereinigt zusammenfassend alle drei Arten dieser Handlungen. So ergibt sich folgende Verteilung:

Allgem. Grundhandlung:	I, 1.	II, 1.	III, 1.	IV, 1.	V.
Haupthandlung:	I, 2.	II, 2.	—	IV, 2.	V.
Nebenhandlungen:	I, 3.	—	III, 2.	—	V.

Ein allgemeiner Durchblick durch die ganze Dichtung läßt ferner sehr bald erkennen, daß ein einheitlicher Zug durch sie hindurchgeht, einerseits von einem stetigen Anschwellen der die Sicherheit und das Leben Egmonts immer drohender gefährdenden Ereignisse und anderseits einer gleichzeitig steigenden Unbefangenheit des bedrohten Helden, d. h. ein stetiges Anwachsen der dämonischen, den Helden umgebenden Mächte und damit Schritt haltend ein Wachsen der dämonischen

1) Auch hier wie in Götz v. B. lassen wir uns in der Zählung der Szenen durch den Wechsel des Schauplatzes bestimmen, verwenden aber zur Kennzeichnung der Unterabteilungen größerer Szenen noch die Buchstaben 1a, 1b usw.

Verblendung in diesem, bis diese beiden Handlungen, die äußere und innere, am Schluß von Akt IV zusammenstoßen und in Akt V einen katastrophischen Ausgang nehmen; vgl. das oben S. 292 über „das Glück von Edenhall" Bemerkte. Die folgenden vorläufigen Gegenüberstellungen werden das Gesagte deutlich machen:

Die Exposition schließt mit dem ersten Akt ab. Akt II führt uns in einer ersten Steigung eine wachsende Gärung im Volke vor; drei Warnungen (Olivas, Richards, Oraniens) bringen immer lauter und mahnender an Egmonts Ohr; aber das Ergebnis ihrer Gesamtwirkung ist die Höhe seiner Sorglosigkeit, daß er zum Liebchen schleicht, um „durch dies freundliche Mittel die sinnenden Runzeln von seiner Stirne wegzubaden und den fremden Tropfen der Sorglichkeit aus seinem Blute wieder herauszuwerfen". — Akt III zeigt in einer zweiten Steigung, wie die Regentin abdankt, um einem Alba Platz zu machen, dessen gefährliche Ankunft angekündigt wird; aber Egmont feiert ein idyllisches Zusammensein mit seinem Liebchen. — Akt IV. Dritte Steigung. Alba, in Brüssel eingezogen, trifft mit dämonischer Überlegenheit und umsichtigster Berechnung alle Vorkehrungen, sich seines Opfers zu bemächtigen, und dieses Opfer geht unbefangen, allein blind unter allen Sehenden, in das aufgestellte Netz.

Es kommt auch hier, wie bei dem Götz v. B., darauf an, von vornherein den Schüler vor der so verbreiteten Anschauung zu bewahren, daß Egmont kein einheitliches Drama sei und seine Handlung der straffen dramatischen Bewegung entbehre[1]), während es doch gerade wenige Dramen gibt, welche eine so zielbewußte und so straffe dramatische, zugleich auch tragische Bewegung aufzuweisen haben.

I. Aufzug (die Exposition).

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Der Aufzug enthält drei Szenengruppen. Die Szgr. I gehört der allgemeinen Grund-

1) „Eine bloße Aneinanderstellung mehrerer einzelner Handlungen und Gemälde, die beinahe durch nichts, als durch den Charakter zusammengehalten werden, der an allem Anteil nimmt und auf den sich alle beziehen." (Schiller in der bek. Rezension.) „Egmonts Persönlichkeit hält einzig die verschiedenen Teile des Stückes zusammen. Die Anordnung ist mithin eine völlig epische. Die übrigen Charaktere (außer Egmont) bedeuten in der Ökonomie des Stückes samt und sonders nicht mehr als Episoden; selbst der Herzog von Alba wäre dramatisch überflüssig" usw. (Bulthaupt a. a. O. S. 102 und 105.) Ähnlich Hettner a. a. O. S. 206 ff., der die Handlung locker und lose nennt und in diesem Punkte (dem Mangel dramatischer Komposition) den unwiderleglichen (!) Kern aller jener herben Vorwürfe findet, welche Schiller in seiner Rezension gegen dieses Stück richtete. Auch F. R. Franz (der Aufbau der Handlung in den klassischen Dramen, Leipzig 1892, S. 74 ff.) sieht in Eigentümlichkeiten und Widersprüchen der äußeren Handlung einen Mangel der dramatischen Komposition. Th. Matthias in der Einleitung zur Ausgabe des Egmont (Goethes Werke, Leipzig, Bibliographisches Institut) S. 129: „Die ersten vierthalb Aufzüge sind überhaupt nicht die fest ineinandergreifenden Glieder einer engverketteten Handlung, sondern eine lose Reihe von Bildern, in deren Zwischenraum fällt, was Handlung heißt."

handlung an und führt uns mit einem Bilde aus dem Volksleben das Volk selbst in seinen Anschauungen und Stimmungen vor; Mittelpunkt in demselben ist Egmont; Hauptinhalt: Egmont und das Volk, der Höhepunkt das Hoch auf diesen, „den großen Egmont". Szgr. II versetzt uns in die Haupthandlung und zeigt uns in der Unterredung der Regentin mit Machiavell Egmont und die höfische Partei, im besonderen die Regentin, in ihrem gegenseitigen Verhältnis; Mittelpunkt ist auch hier Egmont, Höhe das Wort der Regentin: „ich fürchte Oranien, und ich fürchte für Egmont." Szgr. III gehört zur Nebenhandlung (Klärchen und Brackenburg, Klärchen und Egmont); Hauptinhalt: Egmont in seinem Verhältnis zu Klärchen; Mittelpunkt: Egmont; Höhe: Klärchens Wort: „er ist doch der große Egmont" und mir gegenüber „nur Mensch, nur Freund, nur Liebster".

Szenengruppe I.

Ein Armbrustschießen, „das Vogelschießen in Brüssel" s. oben S. 286 und über die Freude des niederländischen Volkes am Scheibenschießen S. 289; über die Personen s. oben S. 296. Zu den stummen Personen gehört der „Pritschmeister", die lustige Person, die mit der Pritsche in der Hand das ganze Spiel mit ihren Possen begleitet und hier von Buyk aufgefordert wird, ihm als dem Schützenkönig die lustige „Reverenz" zu machen. Zahlreiche Zuschauer sind hinzuzudenken. Das Ganze eine reichbewegte äußere Handlung mit mannigfachen Gruppenbildern — sie erinnern teilweise an Bilder in Wallensteins Lager — welche die Phantasie herausfordern und die Kunst des Sehens zu üben (s. oben S. 204, 245) vor anderen geeignet sind. Die Hauptmomente in dieser äußeren Handlung: Buyk, ein Soldat unter Egmont, wird König in dem Waffenspiel und als solcher gefeiert, wie er seinerseits den übrigen ein Fest gibt. Dieses „Königsein" im Spiel und das Verhältnis dieses Königs zu seinen Untertanen gibt den natürlichsten Anlaß zu dem politischen Gespräch, das mit politischen Anspielungen beginnt und nach dem Hoch auf die Schützen-Majestät in ein rein politisches übergeht. Es hat die dichterische Aufgabe, die Hauptträger der künftigen Handlung vorläufig zu charakterisieren: Egmont, vor allem durch den geraden Gegensatz zu Philipp, dann diesen, den König, aber auch die Regentin („ein treffliches Weib", „klug und mäßig", nur allzusehr mit den Pfaffen es haltend), endlich Oranien (sehr treffend mit dem Bilde: „das ist ein rechter Wall; wenn man nur an ihn denkt, meint man gleich, man könne sich hinter ihn verstecken und der Teufel brächte einen nicht hervor"). Mittelpunkt ist überall Egmont und Mittelpunkt seiner Charakteristik das Heldentum, „die persönliche Tapferkeit als die Basis, auf der sein ganzes Wesen ruht". Deshalb wird zu einem Glanzpunkt in dem Gespräch die Hinweisung auf die Schlacht bei St. Quentin durch Ruysum, den sie zum Invaliden gemacht hat, und die ausgeführte sehr anschauliche und lebensvolle Schilderung der Schlacht von Gravelingen durch Buyk. Weitere Züge in dem Bilde Egmonts: die auf Freigebigkeit, Fröhlichkeit und Wohlwollen gegründete

Attrattiva („alle Welt ist dem Grafen Egmont hold"), seine Lebensfreude und sein „freies Leben". — Die Grundzüge der gegenwärtigen politischen Lage, die Stellung des Volkes im allgemeinen zur Regierung mit den Unterschieden in seinem Verhältnisse zu Philipp und zur Regentin, aber auch mit denjenigen Unterschieden, welche der politische Standpunkt der einzelnen in dem Volke bedingt, der mehr konservative Soests, der mehr liberale Jetters, der unpolitische der Soldaten; die großen bewegenden Zeitfragen betreffend die politischen Verhältnisse (das Verhältnis des Volkes zur Regentin und zum König) und vor allem die kirchlichen; der äußere Druck durch die Vermehrung der bisherigen 4 Bistümer zu 15 unter drei Erzbischöfen; der innere Druck, der zum Gewissenszwang wird; „wir sind nicht gemacht wie die Spanier, unser Gewissen tyrannisieren zu lassen"; demgegenüber die freien religiösen Regungen in deutschem Gesang und deutscher Predigt, sowie in dem Zurückgehen auf die Bibel als auf die alleinige Quelle der evangelischen Wahrheit und einer rechten „Erleuchtung". — Dabei werden die bei dem großen Hauptthema I erwähnten Gegensätze andeutungsweise oder auch eingehender vorbereitet oder berührt. Das Ergebnis: man hofft auf den Adel, welcher beizeiten suchen soll, „der Inquisition die Flügel zu beschneiden", im besonderen auf Oranien und Egmont. Daher das Hoch auf diese und die Höhe in dem Rufe: dem „großen Egmont hoch!" Das Hoch auf die Soldaten und den Krieg am Schluß der Szene ist nahegelegt durch die Erinnerung an Egmonts Heldentum und durch die Schilderung der Schlacht von Gravelingen, kündigt aber zugleich mit der Hinweisung auf die Schrecken des Krieges das Kriegsunwetter an, das schon grollend heraufzieht, gegen das Ende der Tragödie ausbrechen soll, und auf dessen weitere Entladungen in dem großen Freiheitskriege uns ein klarer Ausblick eröffnet wird. Im Hinblick auf diese Entwickelung klingt der beruhigende Abschluß dieser Szenengruppe: das Hoch auf „Sicherheit und Ruhe, Ordnung und Freiheit" an tragische Ironie an.

Einzelnes. Das heitere Waffenspiel (Armbrustschießen) hat durchweg auch eine ernste Beziehung zu dem dunklen allgemeinen politischen Hintergrund; diese Beziehung tritt zum Schluß deutlich in den Worten heraus: „darum muß auch ein Bürger immer in Waffen geübt sein"; nur ein tüchtiges Volk in Waffen bietet die Gewähr für seinen Sieg im Freiheitskampf. — Buyk ist in niederem Kreise ein Gegenbild zu Egmont[1]), wie in Wallensteins Lager der Wachtmeister zu Wallenstein, der erste Kürassier zu Max. — „Die feierliche Resignation des Kaisers und die Übertragung der Regierungsgewalt in den Niederlanden an Philipp fand am 25. Oktober 1555 in Gegenwart der Generalstaaten statt. Dann blieb Karl noch bis in den September 1556 in den Niederlanden und trat während dieser Zeit auch alle Regierungsgewalt in Deutschland an seinen Bruder Ferdinand, in Spanien und in dessen italienischen und

1) Vgl. oben S. 224 Anm. 1.

indischen Nebenländern an seinen Sohn Philipp ab." Philipp residierte bis zum 20. August 1559 in den Niederlanden, wo er sich in Vlissingen einschiffte, „um diese Landschaft für immer zu verlassen, deren Volks- und Lebensart der seinigen so wenig gewogen war".[1]) — „Egmont ward ein Pferd unter dem Leibe niedergeschossen"; das ist der Augenblick in der Schlacht, der die Phantasie des Volkes am lebendigsten beschäftigte und in volkstümlichen Bildern festgehalten wurde; s. die Beschreibung eines solchen Bildes unten in Sz. 3. — „Von der Mündung des Flusses", d. h. des Küstenflusses Aa. Die Schilderung der Schlacht ist zum Teil wörtlich nach Meteren, zum Teil in freierer Weise nach Strada gegeben; die volkstümliche Färbung aber (baff! baff! ... rick rack! alles totgeschlagen usw.) ist des Dichters Werk. — Es ist soldatisch, wenn derselbe Buyk, der hier das Gut des Friedens voll zu würdigen weiß, am Schluß dieser Szene doch den Krieg leben läßt. — „Mußte doch die w. Majestät gleich ... Friede machen"; den Frieden von Château Cambresis, s. oben S. 289. Er wurde erst neun Monate nach der Schlacht bei Gravelingen abgeschlossen, und nicht nur Frankreich nach den Siegen der Niederländer, sondern auch Philipp II., welchen der Tod seiner Gemahlin Maria von England (Nov. 1558) der englischen Hilfe beraubte, hatte ein Interesse an der Beendigung des Krieges. — Die Erinnerung an die den Niederländern schon früher einmal auferlegte Besatzung, welche im Anfang des Jahres 1561 auf Verlangen der Regentin entfernt war, bereitet auf die Rückkehr der Spanier in Akt IV vor. — Man achte auf die kunstvolle Charakterisierung jeder einzelnen Persönlichkeit, z. B. Jetters:

„Gefährlich ist's doch immer, da läßt man's lieber sein." — „Es ist sehr fatal ... gleich bin ich ein Ketzer und werde eingesteckt ... auf der Stelle heiße ich ein Rebell und komme in Gefahr den Kopf zu verlieren." — „Das ist ein rechter Wall: wenn man an den nur denkt, meint man gleich, man könne sich hinter ihn verstecken, und der Teufel brächte einen nicht hervor." — „Krieg, Krieg! ... Wie lumpig aber unsereinem dabei zumute ist, kann ich nicht sagen."

Die Fortführung solcher Charakterisierung (in II, 1; IV, 1; V, 1) wird der Schüler leicht finden können.[2])

Szenengruppe II.

Zu dem allgemeinen Verhältnis dieser Szenengruppe (Zugehörigkeit zur Haupthandlung) vgl. oben S. 298. **Zuwachs an neuen Persönlichkeiten**: die Regentin und Machiavell (s. oben S. 286). Einen Machiavellus aulicus d. h. Hofmann schickte die Regentin, wie Strada erzählt, nach Albas Ankunft in diplomatischer Sendung nach Madrid; er

1) H. Leo, Universalgeschichte Bd. III, S. 292 u. 339. — Daß die Niederländer bei der Abdankung Karls V. Tränen vergossen, berichtet auch Strada.

2) Wir benutzen ähnliche Aufgaben gern als Themen für die in der Klasse zu haltenden kurzen Vorträge, wie sie z. B. auch A. Matthias („Aus Schule, Unterricht und Erziehung", München 1901, S. 313 ff.) im Anschluß an Goethesche und Schillersche Dichtungen befürwortet.

ist nicht mit dem berühmten florentinischen Staatssekretär und Geschichtschreiber Machiavell, dem Verfasser des principe, zu verwechseln, wenn auch die Worte der Regentin: „du solltest Geschichtschreiber sein!“ eine deutliche Anspielung auf diesen enthalten; der Historiker (geb. 1469) war damals seit geraumer Zeit (im Jahre 1527) gestorben. — Gliederung der Szene: 1. der Monolog der Regentin; 2. ein Dialog zwischen dieser und Machiavell. — 1. Der Monolog der Regentin ist Vorbereitung auf den Inhalt des Dialoges, führt aber auch die durch die Szenengruppe I angesponnene Gedankenreihe weiter. Er zeigt die Gefahr in der vorher geschilderten Bewegung, die Kehrseite der früher mitgeteilten Begebenheiten aus dem Gesichtspunkte der königlichen Partei („schreckliche Begebenheiten“, „schreckliche Taten, die zu denken schauderhaft ist“; „das Heiligtum ist gelästert“, ein Schwindelgeist mächtig geworden, „unreine Geister“ haben sich mit den berechtigten Elementen verbunden). Der König wird indirekt eingeführt („wie wird es mein Bruder aufnehmen“); der Gegensatz der Regentin zum König und damit ihre Zwischenstellung zwischen Volk und König wird gekennzeichnet. Abschluß und Höhe in dieser Gedankenreihe: die Ratlosigkeit der Regentin, das Gefühl ihrer schweren Verantwortlichkeit (Gegensatz dazu wird später die unbefangene Sorglosigkeit Egmonts), die Hinweisung auf die unsichtbare Macht des Dämonischen um uns, welche auch „die Großen auf der Woge der Menschheit auf und nieder, hin und her treibt“ (vgl. das Wort Bismarcks unter den Autographen des Germanischen Museums in Nürnberg: fert unda nec regitur).

2. Der Dialog gibt eine Ausführung der allgemein gehaltenen Andeutungen von 1. und zwar so, daß a) die „schrecklichen Begebenheiten“ in der Form der Inhaltsangabe eines ausführlichen Berichtes an den König noch einmal vorgeführt werden, darauf b) das Verhältnis des Königs, aber auch Egmonts und Oraniens zu jener Bewegung charakterisiert wird, ebenso endlich der Gegensatz zwischen der Regentin und Machiavell als der Gegensatz einer strengen und milden Beurteilung der Bewegung und demgemäß einer strafenden Strenge und einer milden Duldung in den zu ergreifenden Maßregeln. Sodann wird in einer deutlichen Zweiteilung zuerst die religiöse, darauf die politische Seite der Freiheitsbewegung behandelt und damit der allgemeine Hintergrund der Handlung (die Grundhandlung) gezeichnet. In dem ersten Teile handelt es sich um den Gegensatz zwischen Katholizismus und Protestantismus, in dem zweiten um den Gegensatz zwischen nationaler Selbständigkeit und fremder Herrschaft (die Fremden erhalten die neuen Bistümer, und auch nach den Statthalterschaften strecken sie begehrlich die Hände aus), endlich zwischen dem verfassungsmäßigen Stammesrecht und dem despotischen Königtum eines Fremden, ein Gegensatz, der zunächst durch die Verbindung Egmonts und Oraniens gegen die Regentin ausgedrückt wird. („Egmont und Oranien machten sich große Hoffnung, meinen Platz einzunehmen; damals waren sie Gegner, jetzt sind sie gegen mich

verbunden.") — In der religiösen Bewegung tritt die Schuld der Erhebung hervor (der Frevel an dem Heiligen, „die bilderstürmerische Wut"), die sich mit ihrem Recht verbindet, das in Sz. 1 hervorgehoben wurde; in der politischen Bewegung das Recht, aber so, daß auch hier sich eine Schuld hineinmischt. Der Schuldige aber ist Egmont. Die Worte der Regentin: „an dem ganzen Unglück, das Flandern trifft, ist er doch nur allein schuld", werden Ziel und Höhe des ganzen Gedankenzuges. In seiner Provinz und Statthalterschaft, unter seinen Augen geschehen die Greuel; er nimmt den verhängnisvollen Ernst der Ereignisse leicht, ja scherzhaft, beleidigt und reizt die Regentin und den König durch sein allzusicheres und kühnes Benehmen und erscheint nach seinem ganzen Gebaren „gefährlicher als ein entschiedenes Haupt einer Verschwörung".

Die Verschiedenartigkeit des religiösen Standpunktes: bei dem König fanatischer Abscheu gegen alle Ketzerei; es ist später auch der Standpunkt Albas und an sich das Bild einer gewissen Erhabenheit des (despotischen) Willens; bei der Regentin strenge Gläubigkeit und Kirchlichkeit aus innerer Überzeugung und einer freilich einseitigen Würdigung des Wertes der gegebenen festen Normen gegenüber den subjektiven Meinungen und „hergelaufenen, ungewissen, sich selbst widersprechenden Neuerungen", („sollen wir mit Gott spielen wie untereinander?" usw.); bei Machiavell Hinneigung zur neuen Lehre; bei Egmont sorglose Gleichgültigkeit vgl. Sz. 1: „er fragt nach so etwas nicht." — Vorläufige Charakteristik der Hauptträger der Handlung; des Königs: entschieden und fest, streng und scharf, versteckt und heimlich, er liebt die geheimen Wege der Spionage; der Regentin: bigott und doch nicht ohne Wohlwollen auch gegen Andersgläubige, von großem Ernst in der Auffassung ihrer Regentenpflichten, von einem lebendigen Gefühl für die Verantwortlichkeit ihres Berufes, aber auch empfindlich und leicht verletzt; Oraniens: knappe und außerordentlich treffende Zusammenfassung aller wesentlichen Züge seines Charakterbildes in den Worten der Regentin: „Oranien sinnt nichts Gutes" usw. vgl. oben S. 287, 88; vor allem Egmonts: die bedenklichen Seiten s. oben; die idealen: „seine Offenheit, sein glückliches Blut, das alles Wichtige leicht behandelt", seine Vertrauensseligkeit und seine Kühnheit, die Attrattiva („die Augen des Volkes sind alle nach ihm gerichtet, und die Herzen hängen an ihm"), seine Hochsinnigkeit, sein souveränes Selbstgefühl („er geht einen freien Schritt, als wenn die Welt ihm gehörte; . . . er trägt das Haupt so hoch, als wenn die Hand der Majestät nicht über ihm schwebte; . . . er sieht oft aus, als wenn er in der völligen Überzeugung lebe, er sei Herr" usw.); aber er scheint dem Machiavell „in allem nach seinem Gewissen zu handeln" und gilt ihm trotz aller Opposition als „ein treuer Diener des Königs".

Die Wirkung der Betrachtung der drohenden Gegenwart ist überall ernste Sorge oder Furcht außer bei Egmont, der sich über den Ernst

der Lage scherzend hinwegtäuscht und ihn doch am meisten zu fürchten hätte; darum liegt eine Höhe des Dialoges in den Worten der Regentin: „ich fürchte für Egmont.“ — Das Gespräch schließt mit einer Hinweisung auf eine bevorstehende Krise. Oranien und Egmont sollen sich demnächst entscheiden, ob sie gewillt sind, sich mit der Regentin „dem Übel ernstlich entgegenzusetzen, oder sie sollen sich auch als Rebellen erklären“. Dieser Schluß ist vorbereitet durch eine Reihe voraufgehender Momente, durch die Gegenüberstellung einerseits der entschiedenen Absichten und des festen Willens des Königs („der König befiehlt“ usw., vgl. unten Aufz. IV, Sz. 2, e) und anderseits des souveränen Auftretens Egmonts (s. die oben angef. Stellen; Wille gegen Wille, Persönlichkeit gegen Persönlichkeit), ferner durch die Hinweisung auf den Umfang der Bewegung („die größten Kaufleute sind angesteckt, der Adel, das Volk, die Soldaten“), auf die Möglichkeit des Rücktritts der Regentin, endlich auf die Gefährdung Egmonts („ich fürchte für Egmont“).

Einzelnes. Die Schilderung des Aufstandes („der bilderstürmerischen Wut“) gibt der Dichter, wie Schiller in seinem Geschichtswerk B. IV, zum Teil wörtlich nach Strada. — „Egmont will nicht vergessen, daß seine Vorfahren Besitzer von Geldern waren.“ Der Name Egmont erinnert an den Grafen Carl Egmont von Geldern, den erbitterten Feind Österreichs, den Karl V. mit Gewalt zum Verzicht auf Geldern gezwungen hatte. Diese Erinnerung, sagt Strada, habe gehindert, die Regentschaft dem Grafen Egmont statt der Margareta zu übertragen (vgl. oben S. 289). — Marg.: „Ich weiß wohl, daß Politik selten Treu und Glauben halten kann, daß sie Offenheit, Gutherzigkeit, Nachgiebigkeit aus unseren Herzen ausschließt.“ Eine Erinnerung an die Grundsätze, welche Machiavell im principe vertritt. — „Die neuen Livreen, die törichten Abzeichen der Bedienten.“ „Die Egmontischen waren einmal bei einem Gastmahl versammelt und spotteten weidlich über die Eitelkeit des Kardinals Granvella. Da machte man den Vorschlag, gerade im Gegensatze zu dem Prunke des Kardinals sich der äußersten Einfachheit zu befleißigen. Egmont ward aufgefordert, da er so reich war, daß bei ihm niemand auf den Gedanken beabsichtigter niedriger Ersparnis kommen konnte, mit gutem Beispiel voranzugehen, und sofort ließ er seine ganze Dienerschaft höchst einfach in die alte lothringische Farbe, in Grau, kleiden; aber in die hängenden Ärmel in den Livreen ließ er rote Köpfe sticken, als Spott auf die Kardinalswürde Granvellas. Alle machten es nach. Die Statthalterin lachte anfangs über die adlige Küchenintrige, allein Granvellas Eitelkeit war verletzt; er nahm die Sache übel auf und so ernst, daß der Statthalterin bange ward. Sie verbot die roten Köpfe; aber nun ließen die Edelleute dafür einen Bündel Pfeile hineinsticken mit der Umschrift: concordia res parvae crescunt, welcher Spruch nachher Devise der aufrührerischen Niederländer geblieben ist.“ (H. Leo, Universal-Gesch. Bd. III, S. 345); vgl. auch die Auslassung Egmonts selbst in Aufz. II, Sz. 2a. — „Egmont schadet uns und nützt sich nicht“; die Worte wirken auf uns wie tragische Ironie. — „Sein golden Vlies vor der Brust stärkt sein Vertrauen, seine Kühnheit“; die erste Hinweisung auf diese Auszeichnung, deren Bedeutung er selbst

III, 2 erklärt: „diese Kette und Zeichen geben dem, der sie trägt, die edelsten Freiheiten. Ich erkenne auf Erden keinen Richter über meine Handlungen, als den Großmeister des Ordens mit dem versammelten Kapitel der Ritter"; vgl. die bedeutsamen Beziehungen auf dieses Zeichen in IV, 1c und V, 4.

Szenengruppe III.

Über das allgemeine Verhältnis desselben s. oben S. 300. Die Szenengruppe gehört der Nebenhandlung an (das Verhältnis Brackenburgs und Egmonts zu Klärchen) und zeigt eine Dreiteilung: a) Kl., ihre Mutter und Br.; b) Kl. und ihre Mutter allein; c) noch einmal die drei genannten Personen und dann Brackenburg allein; Monolog desselben. Das Ganze ist ein Idyll mit dem Grundton der Schwermut, ein Gegenstück zu Sz. 2; aber die großen Ereignisse werfen ihre Schatten auch in dieses Idyll hinein (die verstärkte Leibwache der Regentin, welche zu ungewohnter Stunde vorbeizieht; die Kunde von dem Tumult in Flandern; die Erinnerung an den inneren Zwist des Vaterlandes). Der Inhalt erinnert vielfach an Werthers Leiden und an Goethes eigene Erfahrungen in seinem Verhältnis zu Lotte. Br. als unglücklicher Liebhaber ist ein Seitenstück zu Goethe-Werther, wie er zu den Füßen Lottes sitzt; Kl. in ihrem Verhältnis zu Br. („ich weiß immer nicht, wie ich mich gegen ihn betragen soll; . . . ich will nicht, daß er hoffen soll, und ich kann ihn doch nicht verzweifeln lassen") ein Seitenstück zu Lottes Verhalten Werther gegenüber; s. W.s Leiden, S. 125 ff. und 132. Diese Doppelstellung und ihr dunkles Verhältnis zu Egmont, dem Volk und den Nachbarn ein Gegenstand unrühmlicher Nachrede, wird ihre Schuld, wie ihre ideale Liebe ihr Recht ist (das Recht des Herzens im Konflikt mit dem Recht der Sitte). Sie soll nicht ganz schuldlos untergehen, damit ihr Untergang nicht zum Schauspiel des Gräßlichen werde; (*μιαρόν*; vgl. oben S. 55 und 86); es sollen ferner Schuld und Recht sich verbinden, und es wird auf die Schuld ein übergewaltiges Leiden folgen, damit ihr Untergang des tragischen Gehaltes nicht entbehre. (Davon später unten.)

Die Entstehungsgeschichte ihrer Liebe zu Egmont und seine Verherrlichung durch die Geliebte mit der oben genannten Höhe: „er ist doch der große Egmont" und mir gegenüber „nur Mensch, nur Freund, nur Liebster". — Weitere Beiträge zur Charakteristik der Hauptträger der Handlung; Egmont: freundlich, frei, offen; seine Attrattiva, seine Herzensgüte, seine Tapferkeit, sein Heldentum und sein Heldenruhm („sein Name in den Liedern"); die Höhe sein Verhalten in der Schlacht bei Gravelingen; Klärchen: natürlich, lebhaft, ja leidenschaftlich und doch auch nachdenklich; ihre soldatischen Neigungen; sie singt am liebsten ein Soldatenliedchen und wünscht dem Geliebten die Fahne in der Schlacht nachtragen zu können (Vorbereitung auf das Auftreten der Heldenjungfrau in V, 1, wenn sie das Volk zur Befreiung Egmonts führen möchte, wie „eine Fahne wehrlos ein edles Heer von Kriegern wehend anführt"); Brackenburg: eine Werther-Natur in der ihn verzehrenden Sentimen-

talität, in seiner Unfähigkeit, sich durch ein bedeutsames Tun und Wirken („Aktivität"), durch ein „Miteingreifen, Retten und Wagen" dem Liebesgram und Weltschmerz zu entreißen, endlich in dem Spiel mit Selbstmordgedanken; er ist ein Gegenstück ferner zu Egmont, ein Bild übergroßer Schwermut, wie jener das Bild eines übergroßen Leichtmutes; aber diese beiden Pole berühren sich auch in ihrer Tatenlosigkeit (Passivität), die bei dem einen aus der Schwermut, bei dem anderen aus dem Leichtmut hervorgeht, vor allem in der gemeinsamen Treue Klärchen gegenüber.

Der Ausgang der Szene, die Hinweisung auf das dem Doktorkästchen entnommene Fläschchen mit Gift, ist grundlegend für den Ausgang des Dramas; jenes Gift wird das Mittel, durch welches sich Klärchen vom Leben befreit, V, 3c.

Einzelnes. Br.: „ich hatte mir vorgenommen, gerade wieder fortzugehen; und da sie es dafür aufnimmt und mich gehen läßt, möchte ich rasend werden." Die Entstehungsgeschichte Werthers lehrt, daß Goethe Lotte gegenüber eben diese hier geschilderte Erfahrung selbst gemacht hatte; vgl. die Darlegungen bei H. Grimm, Goethe Bd. I, Vorl. 7 und die Stellen in Werthers Leiden am Schluß des 1. Buches, sowie die Aufzeichnungen unter dem 8. Juli, 26. Oktober und 20. Dezember. In Werthers Leiden konnte die Erfahrung Goethes, daß Lotte seinen Abschied ruhig und gleichgültig aufnahm, dichterisch nicht verwertet werden; vielmehr konnte nur eine Umkehrung des Tatbestandes jenen erschütternden Ausgang herbeiführen, den der Dichter sich zum Ziel gesetzt hatte, s. oben S. 290; hier im Egmont stellt Brackenburgs Lage die Wirklichkeit in dem Verhältnis Goethes zu Lotte dar. Zu den weiteren Ergüssen in Br.s Monolog vgl. die Aufzeichnungen in Werthers Leiden vom 20. Juli, 8. und 12. August, 21. November, sowie am Schluß des Abschnittes, welcher der Aufzeichnung vom 12. November voraufgeht.

Rückblick auf den ganzen Aufzug. Er enthält alle wesentlichen Bestandteile einer Exposition; denn er unterrichtet uns über die Schauplätze der nächsten Handlung nach ihrer Teilung von Grund-, Haupt- und Nebenhandlung (Brüssel mit den verschiedenen Stätten des Volks- und des höfischen Lebens; das bürgerliche Haus Klärchens), aber auch über die Schauplätze der weiteren großen Handlung (die Niederlande mit ihren verschiedenen Provinzen und den Orten, welche Ausgangspunkte und Herdstellen des Aufstandes werden); über die Grundzüge der Vorgeschichte, sowohl was das Leben Egmonts und die Geschichte seines Verhältnisses zu Klärchen, als was die allgemeine Zeitlage anbetrifft, über die Gründe, die Entstehung und die Art der Bewegung, das Verhältnis des Königs und der Regentin, des Volkes und seiner Führer zu derselben, über die Hauptträger der verschiedenen Handlungen und über die Grundzüge ihres Charakters. Denn wenn Alba noch nicht genannt wird, so tritt dafür der König selbst ein, dessen Werkzeug Alba später werden soll; und wenn auch Egmont in dem I. Aufzug sich

noch nicht persönlich gezeigt hat, so ist er doch in allen drei Szenen Mittelpunkt des Dialoges gewesen. Der Aufzug enthält ferner eine Grundlegung aller oben S. 297 bez. Themen, sowohl der Haupt-, als auch der Nebenthemata. Endlich fehlt es auch nicht an einer Hinweisung auf das Dämonische. Das Dämonische im allgemeineren Sinne (s. oben S. 291) liegt in der fanatischen Wut der bilderstürmerischen Menge; das Dämonische im engeren Sinne wird wenigstens vorbereitet. Denn schon jetzt erscheint der Leichtmut Egmonts inmitten der bedrohlichen und verhängnisvollen Gärung kaum mehr natürlich, und das Wort der Regentin am Schlusse des Monologes (Sz. 2a) von den auch die Großen der Erde beherrschenden Mächten deutet auf die dämonischen unsichtbaren Mächte um uns hin. Da endlich sofort deutlich wird, daß mit dem II. Aufzug aus der vorbereitenden Handlung in die eigentliche jenes großen oben S. 298 bez. Zuges eingetreten wird, welcher die Entwickelung der Gesamthandlung bestimmt, so ist erwiesen, daß die Exposition mit dem I. Aufzug abschließt.

Elemente des geschichtlichen Lebens (Kulturbilder): ein Bild aus dem Volksleben mit dem Hintergrunde bedeutsamer geschichtlicher Tatsachen sowohl aus der Gegenwart als aus der Vergangenheit (Sz. 1); ein Bild aus dem diplomatischen Leben mit dem Hintergrunde großer politischer Fragen (Sz. 2); ein Idyll aus dem bürgerlichen Leben mit dem Hintergrunde von hohem menschlichen Glück und von tiefem menschlichen Leide (Sz. 3).

II. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Der Aufzug enthält zwei Szenengruppen, deren eine uns in die Grundhandlung, deren andere uns in die Haupthandlung versetzt (s. oben S. 298, 99).

Szgr I: Das Volk und Egmont; Szgr. II: Egmont und die ihn warnenden Freunde. Beide Gruppen stehen in dem Verhältnis eines Gegensatzes zueinander, insofern die Szgr. I die steigende Gärung und wachsende Gefahr, die Szgr. II die steigende Sicherheit Egmonts darstellt (s. oben S. 298).

Szenengruppe I.

Der Schauplatz ist Brüssel. Die Handlung gehört der Grundhandlung, dem großen politischen Leben an, spielt aber gegen Ende auch in die Haupthandlung hinein, insofern hier das Verhältnis Egmonts zum König berührt wird (vgl. oben S. 298). Der allgemeine Inhalt ist die allmähliche Entwickelung einer Volksansammlung zu einem Volksauflauf, der in einen Volksaufstand überzugehen droht (die Wirkung der im I. Aufzug geschilderten Bewegung, welche nun auch die Hauptstadt selbst erfaßt; zugleich ein Zeugnis der immer bedrohlicheren Annäherung der Gefahr, endlich ein Vorspiel des großen Aufstandes, in welchen zum Schluß des Dramas ein Fernblick eröffnet wird). Die

Stufen in der Entwickelung dieser Bewegung werden durch das Hinzutreten immer neuer Persönlichkeiten bezeichnet; die Höhe liegt in dem Auftreten Vansens; darauf folgt ein Umschlag mit dem Erscheinen Egmonts. Daraus ergibt sich eine Zweiteilung A und B, in deren Mitte das Auftreten Egmonts steht. Die Gr. A ist dann wieder vierfach gegliedert (Sz. 1a—1d); B bildet eine Szeneneinheit.

A. Sz. 1a—1d. Über die Personen und über den Unterschied ihrer sozialen Stellung und ihres politischen Standpunktes s. oben S. 296. — Sz. 1a—1c bilden den Eingang mit folgendem Inhalt: Mitteilungen über die wachsende Bewegung und über die steigende Gefahr („schwere Händel", Plünderung und Zerstörung der Kirchen, die Bilderstürmer nehmen ihren Weg nach Brüssel, die Fassungslosigkeit der Regentin, das Gerücht, sie wolle flüchten, das auf ihre spätere Abdankung in Aufz. III vorbereitet); entschiedene Abwendung von dem wüsten Treiben der Aufwiegler, von dem „lärmenden Pack", dem „Lumpengesindel" und dem „Volk, das nichts zu verlieren hat"; aber anderseits auch wiederholte Hinweisung auf die „Gerechtsame" und „die Freiheiten" der Niederländer, selbst von seiten des Zimmermeisters und Zunftmeisters, des Konservativsten unter den Vertretern des Volkes. Das Ergebnis: man „braucht das zum Vorwande, worauf auch die Gutgesinnten sich berufen müssen"; diese Verbindung von lauteren und unlauteren Elementen und Bestrebungen, von Recht und Schuld in der Bewegung „bringt das Land ins Unglück". — Das Auftreten des Seifensieders in 1c, der „ein treuer Unterthan und aufrichtiger Katholike", der Typus eines Philisters und ein Vertreter der spanischen Partei unter den Niederländern ist, geht dem Auftreten des Demagogen Vansen voran und bewirkt zu Beginn der Sz. 1d einen Kontrast ebenso, wie zu dem Schluß derselben das Erscheinen Egmonts in Sz. 1e zu einem Kontrast wird.

Sz. 1d. Die Geschichte Vansens zuerst nach den Mitteilungen anderer (des Zimmermeisters, mit dem Ergebnis: „er ist ein schlechter Kerl"), sodann nach seinen eigenen Mitteilungen mit der Wirkung auf das Urteil des Volkes: „der versteht's." — Seine Reden: der Eingang „was Neues?" und „es ist immer redenswert" erregt in geschickter Weise die Erwartung; das Ziel ist die agitatorische Belehrung über die Verfassung (Rechte, Privilegien, Gewohnheiten, Freiheiten) und das Verhalten des Königs zu dieser; er hat sie „beschworen" und „ist uns verpflichtet"; seine Rechte sind nicht unbegrenzter (absoluter) Art und seine neuesten Maßregeln wider die Verfassung und das Recht. Das Ende und die Höhe ist die demagogische Aufforderung, es „den Brüdern" gleichzutun, die „das gute Werk in Flandern angefangen haben". Die Mittel, durch welche er wirkt: ein natürlicher Verstand und große Sicherheit des Auftretens, Schlagfertigkeit, in Gemeinplätzen, die doch eine gewisse Wahrheit enthalten, unklare Phrasen, mit welchen die Menge getäuscht wird („Friedrich der Krieger", eine unwissende Verwechselung mit Maximilian, der nach Meteren die Freiheiten der Niederländer mißgünstig

ansah; auch war sein Vater Friedrich III. nicht „kriegerisch“, vielmehr sehr friedliebend; die phrasenhafte Wendung am Schluß des Satzes: er soll keine Macht oder eigenen Willen an uns beweisen, merken lassen oder gedenken zu gestatten, auf keinerlei Weise); die Erinnerung an die persönlichsten Interessen, z. B. an die besonderen Vorrechte der Brabanter (Brüssel); der Versuch, auf den Willen einzuwirken mit der entschiedenen Herausforderung in den Worten: „wenn jetzt einer oder der andere Herz hätte, und einer oder der andere Kopf dazu, wir könnten die spanischen Ketten auf einmal sprengen“, und mit dem mahnenden Hinweis auf „die Brüder in Flandern, die das gute Werk angefangen haben“. — Das Verhalten der Menge ihm gegenüber: des Zimmermeisters Versuch, den „schlechten Kerl“ niederzuhalten, wird unterdrückt; der freisinnig angehauchte Soest und der entschieden freisinnige und neugierige Jetter öffnen der Beredsamkeit Vansens immer weiter die Schleusen; der große Haufe stimmt zu, am lautesten den unklarsten Phrasen („und nicht gedenken zu gestatten! das ist der Hauptpunkt“ usw.). So ist die Wirkung schließlich die Entfesselung der Leidenschaft; die im letzten Augenblick wiederum schwankende Menge („wir haben noch Egmont! noch Oranien!“ usw.) wird durch die aufreizende Hinweisung auf „die Brüder in Flandern“ willig gemacht, und die Tätlichkeit des Seifensieders gibt das Zeichen zu einem offenen Tumult.

Einzelnes. Anklänge an die Rede des M. Antonius in Shakespeares Julius Cäsar (III, 2) ziehen sich durch diese ganze Szene hindurch bis zu dem Geschrei „das Buch! das Buch!“ (wie dort: „das Testament! das Testament!“). — Wenn auf die Rede des Volkes: „wir haben noch Egmont!“ unmittelbar die Worte Vansens folgen: „euere Brüder in Flandern haben das gute Werk angefangen“, so wirkt das, indem wir uns erinnern, daß Egmont in Flandern den Aufstand geschehen ließ, wie tragische Ironie.

B. Sz. 1e. Egmonts erstes persönliches Erscheinen, nachdem wir Szene für Szene darauf vorbereitet sind: sein Verhältnis zu dem Volk. Die vox populi in dem Nachwort der Bürger über ihn. Bezeichnendes in seinem Auftreten: gelassene Hoheit, herablassende Ruhe, beschwichtigende Sicherheit; er findet, daß, „wer sich ehrlich und fleißig nährt, überall so viel Freiheit habe, als er brauche“, verurteilt „den Unsinn“, warnt vor der fremden Lehre, vor mutwilliger Zertrümmerung der Privilegien und vor Aufruhr, und verspricht den Besonnenen tatkräftigen Beistand. Die Höhe liegt in den Worten: „reizt den König nicht mehr; er hat zuletzt doch die Gewalt in Händen!“ — Die Wirkung seiner Erscheinung: Herstellung der Ruhe durch die imponierende Macht seiner Persönlichkeit; er erfüllt die Erwartungen, welche die voraufgehenden Szenen erregt haben; der Demagog Vansen entfernt sich stillschweigend; der drohende Ausbruch eines Aufstandes ist beschworen (Peripetie). Aber anderes ist zwischen den Zeilen herauszulesen: in dem doppelsinnigen Wort Egmonts „reizt den König nicht mehr, er hat zuletzt doch die

Gewalt in Händen", liegt etwas von tragischer Ironie, und das Nachwort der Bürger faßt nicht nur den Eindruck der idealen Seiten an seiner Persönlichkeit zusammen („ein gnädiger Herr! der echte Niederländer", „hätten wir ihn nur zum Regenten"), sondern weist unbewußt und instinktiv auch auf die Gefährdung seines Lebens hin („sein Hals ein rechtes Fressen für einen Scharfrichter"). Der gemeine Demagoge Vansen ist durch den idealen Volksführer Egmont aus dem Felde geschlagen; aber er wird wiederkommen. Der Tumult ist hier beschwichtigt, aber der Aufstand selbst nicht erstickt. Die Geister, welche Egmont durch zulassendes Verhalten (s. zu I, Sz. 2) mit entfesselt hatte, bleiben losgebunden, und etwas von einer Halbheit liegt noch in den hier gesprochenen Worten: „steht fest gegen die fremde Lehre" (vgl. oben I, 1: „in unserer Provinz singen wir, was wir wollen; das macht, daß Graf Egmont unser Statthalter ist, der fragt nach so etwas nicht", und I, 2b die gleichgültige Antwort Egmonts auf den Vorwurf der Regentin, daß er die neue Lehre in seiner Provinz dulde).

Das Ergebnis: wir gewinnen mehr die Meinung, daß der Egmont, wie er hier erscheint, der Mann gewesen sein würde, die Gefahr des Bürgerkrieges zu beschwören, als die Zuversicht, daß dies Werk ihm noch jetzt gelingen wird; wir sagen uns, daß, wenn der König sich auf Männer wie Egmont stützen würde, vielleicht die Wege der Gewalt noch vermieden werden könnten, und wir verstehen doch, wenn der König und Alba nach der Vergangenheit Egmonts nicht geneigt sind, sich ihm zu vertrauen. So haben sich Schuld und Recht in dem Verhalten Egmonts von vornherein verknüpft; an ihrer Verschlingung wird er zugrunde gehen, und auf diesen Untergang und die Bilder der Greuel, die sich mit demselben verbinden, weist in dem Nachwort der Bürger der grause Volkshumor Jetters ausdrücklich hin.[1]) — Indessen auch die idealen Seiten an der Erscheinung Egmonts kommen in der vox populi des Nachwortes nachdrücklich zur Geltung: „hätten wir ihn nur zum Regenten"; aber auch das soll ein Grund seines Sturzes werden; der Argwohn der Machthaber gegen ihn, welchen die Regentin (I, 2b) und das Volk in gleicher Weise als den Rivalen des Landesfürsten bezeichnen, wird zu seinem Falle mitwirken.

Einzelnes. Auch dieser Auftritt erinnert an Shakespeares Julius Cäsar; so die Eingangsworte Egmonts hier an die Worte der Tribunen in I, 1 dort; aber auch an Schillers Wallenstein in der Art, wie Egmont

1) Wenn Klaucke a. a. O. S. 30 in dem ersten Auftreten Egmonts die Erscheinung „einer ungewöhnlichen, fast übermenschlichen Macht", eines „höheren Wesens, unter dessen Bann die Menge steht", d. h. also einer dämonischen Natur sieht, so können wir dieser Ansicht nicht beitreten. Gelassene Hoheit ist kein dämonischer Zug. Auch der Versuch Klauckes ebd. S. 32 ff., den Vorwurf der Regentin über Egmonts Gleichgültigkeit und Leichtsinn als einen grundlosen darzustellen und aus der Empfindlichkeit der Fürstin zu erklären, scheint uns wenig gelungen.

seine persönliche Teilnahme für jeden einzelnen aus dem Volke bezeigt (die Attrattiva), vgl. Wallensteins Tod III, 15: „ich vergesse keinen, mit dem ich einmal Worte hab' gewechselt." — Die Urteilslosigkeit auch der besseren Vertreter des Volkes zeigt sich in dem Widerspruch zwischen den Worten des Zimmermeisters: „gar so nichts Spanisches!" und den gleich darauf folgenden Worten Jetters, des Schneiders: „das Kleid war nach der neuesten Art, nach spanischem Schnitt."

Szenengruppe II.

Gliederung: drei Szenen; eine kurze Eingangsszene: der Monolog des Sekretärs (2a) und zwei größere Szenen: der Sekretär und Egmont (2b); Egmont und Oranien (2c). Den Hauptinhalt bildet die Reihe von drei immer dringender werdenden Warnungen (Olivas, des Sekretärs, Oraniens). Die **Höhe** liegt in der flehentlichen Bitte Oraniens: „rette, rette dich!"

Sz. 2a. Die Einführung des **Geheimschreibers** (Schreibers, Sekretärs); er wird V, 4 Richard genannt. Dort meldet Ferdinand auf die Erkundigung Egmonts nach seinem Schicksal, er sei ihm vorangegangen und als Mitschuldiger des Hochverrates enthauptet. Name und bürgerlicher Stand des Sekretärs ist erdichtet; die Geschichte kennt als Geheimschreiber Egmonts einen vornehmen Herrn, Johann van Kasembrood, Herrn von Bakkerzeel. — Der **Monolog** Richards charakterisiert aufs neue Egmonts Art, ernste Dinge leicht zu behandeln, seinen Leichtmut im Ernst der Geschäfte und der ganzen Zeitlage.

Sz. 2b. **Egmont und der Sekretär.** Zweiteilung: a) Egmont in seiner amtlichen Tätigkeit als Statthalter von Flandern; b) Egmont gegenüber den Warnungen Olivas und seines Sekretärs. Dazwischen liegt c) eine Verhandlung über seine persönliche Angelegenheit (die Beschaffung von Geldmitteln); sie bereitet auf die Behandlung des Persönlichsten, die Gefährdung seiner Sicherheit und seines Lebens vor. — Zu a: Drei der amtlichen Entscheidungen betreffen Vergehen politischer Art (die Unruhen in der Umgegend von Gent in Ostflandern, die Zerstörung eines Marienbildes bei Werwich (Werwick), die Ergreifung eines der fremden Lehrer in Comines; diese beiden Orte liegen in Westflandern, und zwar hart an der französischen Grenze. Ein viertes Urteil betrifft eine militärische Sache, ein fünftes endlich ein Vergehen unsittlicher Art. Egmonts Verhalten dabei: sein Urteil ist rasch, sicher, klar und treffend, von Gerechtigkeit und Wohlwollen zugleich bestimmt; er bezeigt aufs neue seine Humanität und persönliche Liebenswürdigkeit; aber er nimmt auch diese Sachen leicht und will verschont sein mit Mitteilungen über die einzelnen Äußerungen der nachzuckenden Bewegung, deren Bedeutung er doch unterschätzt. — Zu c: Wie in diesen amtlichen Verfügungen, so ist er auch in seinen privaten Anordnungen äußerst rücksichtsvoll anderen, vor allen den Bedrängten gegenüber. Aber er verlangt rücksichtslos Beschaffung von Geldmitteln, die sein sorgenloses Leben nötig macht. — Zu b: Die väter-

liche, „leise berührende“, von „Sorgfalt“ eingegebene Warnung des Grafen Oliva. Sie kommt brieflich vom Hofe zu Madrid, mitten aus dem Lager der Gegner, und doch meint Egmont keine Zeit für sie zu haben, d. h. keine Zeit für das, was seine Sicherheit und sein Leben angeht. Das Schreiben ist ihm unter vielem Verhaßten das Verhaßteste (vgl. in der Geschichte der Verschwörung des Pelopidas das Wort des Archias: in crastinum differo res severas, C. Nepos, Pelop. c. 3; und Cäsars Zurückweisung der Warnung des Artemidorus in Shakesp. Julius Cäsar III, 1). Mit den Warnungen Olivas verbinden sich die warnenden und immer inständigeren Bitten des Sekretärs. Die Gedankenreihe in der Antwort Egmonts bewegt sich um eine Reihe von Gegensätzen, welche seinen Standpunkt demjenigen Olivas gegenüber rechtfertigen sollen: tapferer Heldensinn und abwägende Klugheit, allzusichere Sorglosigkeit und allzubedenkliche Sorglichkeit, jugendliche, dem heiteren Lebensgenuß zugewandte Leichtlebigkeit und greisen- oder grillenhafte Todesfurcht. Der Grund dieser Gegensätze wird gefunden in dem Unterschiede zwischen der leichten Lebensauffassung eines freigesinnten Niederländers und der schwerfälligen Lebensart „nach der bedächtigen spanischen Hofkadenz“. Das Leben selbst wird einem Mummenschanz verglichen, dessen Heiterkeit den Ernst des Daseins zu überkleiden hat, wie das Fastnachtsspiel der Geusen die große politische Bewegung, ihren Ernst verhüllend, eröffnete. Der tiefere Grund der ganzen Anschauungsweise Egmonts liegt freilich in der oben S. 294 bez. Natur; sein tapferer Sinn (vgl. oben S. 284 und 306) und seine hochsinnige Heldennatur (sein Recht) führen in eine dämonische Überhebung hinein („erstiegst du nie einen Wall? usw. . . . der ist schon tot, der um seiner Sicherheit willen lebt“). Seine Betrachtungsweise geht schließlich in eine Reihe dämonischer Herausforderungen des Geschickes über; sie werden zugleich zu den Höhen in dieser Szene: (1.) „ich handle, wie ich soll (ein fatalistischer Zug); ich werde mich schon wahren.“ (2.) „Und wenn ich ein Nachtwandler wäre und auf dem gefährlichen Gipfel eines Hauses spazierte, ist es freundschaftlich, mich beim Namen zu rufen und mich zu warnen, zu wecken und zu töten? laßt jeden seines Pfades gehen, er mag sich wahren“ (die treffendste Charakteristik der dämonischen Verblendung Egmonts). (3.) „Kind! Kind! nicht weiter! wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unseres Schicksals leichtem Wagen durch“ usw., s. oben S. 285.[1]) — (4.) „Ich stehe hoch und kann und muß noch höher steigen; ich fühle in mir Hoffnung, Mut und Kraft. Noch hab ich meines Wachstums Gipfel nicht erreicht; und steh' ich droben einst, so will ich fest, nicht ängstlich stehen. Soll ich fallen, so mag ein Donnerschlag, ein Sturmwind, ja ein selbstverfehlter Schritt mich abwärts in die Tiefe stürzen; da lieg' ich mit viel Tausenden.“

Das Ergebnis dieses Wechselgespräches ist die frevle Äußerung eines verhängnisvoll mit seinem Leben spielenden und versucherisch die

1) Vgl. dazu Goethes Achilleis v. 275:
Denn wer im Wege stehet dem Geschick, das dem endlichen Ziele
Furchtbar zueilt, stürzt in den Staub, ihn zerstampfen die Rosse,
Ihn zerquetschet das Rad des ehernen heiligen Wagens.

dämonischen Mächte herausfordernden Sinnes: „ich habe nie verschmäht, mit meinen guten Kriegsgesellen um kleinen Gewinn das Los zu werfen; und sollt' ich knickern, wenn's um den ganzen freien Wert des Lebens geht?" vgl. oben S. 294. — Die Wirkung dieser Äußerungen auf uns geben die Antworten des Sekretärs wieder, die selbst eine Stufenfolge darstellen von Zeugnissen teilnehmender Fürbitte (für Oliva) und Besorgnis (für Egmont) bis zu denen des Grauens über die dämonische Verblendung eines Gott versuchenden Wahnsinnes und bis zu dem Gebetswunsch für den der Tragweite seiner Worte sich nicht bewußten Helden: „Gott erhalt' euch!"

Einzelnes. Das Gespräch enthält mehrfach Zeugnisse tragischer Ironie; so die Worte: „daß ich fröhlich bin, die Sache leicht nehme, rasch lebe, das ist mein Glück" usw. (!? es wird sein Verderben); „so drückt ein Freund, der lang' unsere Hand gehalten, sie stärker noch einmal, wenn er sie lassen will"; (es war in Wahrheit der letzte Abschiedsgruß des väterlichen Freundes); „noch hab' ich meines Wachstums Gipfel nicht erreicht" usw., s. oben 4 (er weiß nicht, wie prophetisch er spricht, und wie wörtlich es sich erfüllen soll, daß ein Donnerschlag, ein Sturmwind, ein verfehlter Schritt ihn abwärts in die Tiefe stürzt). Hierhin gehören endlich auch alle oben 1—4 mitgeteilten Zeugnisse seiner dämonischen Natur, die zugleich eine Selbstverurteilung enthalten. — Über das Narrenspiel der Geusen vgl. oben S. 305.

Sz. 2c. Egmont und Oranien. Die Unterredung ruht auf geschichtlicher Grundlage. Die Regentin hatte im Frühjahr 1567 von allen Beamten, also auch von den Statthaltern die Versicherung verlangt, daß sie dem Könige treu gegen alle Majestätsverbrecher ohne Ausnahme dienen würden; Egmont und andere Edle hatten ohne Bedenken diesen Eid geleistet, Oranien, um seiner Selbständigkeit nichts zu vergeben, ihn verweigert. Da er deshalb meinte, nicht mehr auf Verzeihung des Königs rechnen zu können, legte er seine Statthalterschaft (Antwerpen) nieder und beschloß die Niederlande zu verlassen, hielt aber zuvor noch eine Zusammenkunft mit Egmont und anderen Edlen in dem Dorfe Willebreek (in der Mitte zwischen Brüssel und Antwerpen gelegen) ab. Über den Ausgang dieser Zusammenkunft berichtet Strada folgendes:

„Man erzählt, Oranien habe, ehe er sich entfernte, Egmont beiseite geführt und ihn gebeten, sich ja der drohenden Gefahr zu entziehen und das von Spanien her über den Häuptern der Niederländer und Großen sich sammelnde blutschwangere Unwetter nicht abzuwarten. Und als Egmont, stolz auf seine Verdienste und an keine Gefahr denkend, dagegen sprach, sich auf die Güte des Königs, wenn dieser die Provinzen beruhigt finde, vertrauensvoll berief, erwiderte Oranien: „Diese von dir gepriesene Güte des Königs wird dich zugrunde richten, Egmont; und schon glaube ich im Geiste zu sehen — o, daß ich mich täuschte! — wie du die Brücke sein wirst, auf welcher die Spanier in die Niederlande einrücken." Hierauf schloß er ihn fest in seine Arme, wobei beide Tränen vergossen, als ob Oranien seiner Weissagung sicher wäre und ihn zum letztenmal sähe. So schieden sie." (Die Übersetzung nach der von Düntzer a. a. O. S. 30 gegebenen; der lateinische

Wortlaut in der Hempelschen Ausgabe des Goetheschen Egmont S. 45; vgl. auch H. Leo a. a. O. S. 369 ff.)

Die Unterredung wird von dem Dichter nach Brüssel verlegt, die nähere Veranlassung zu derselben, die Eidesverweigerung, aber übergangen.

Das erste und zugleich einzige Auftreten Oraniens, nachdem unsere Erwartung auf dasselbe durch die Charakteristiken von seiten des Volkes in I, 1 und von seiten der Regentin in I, 2 erregt war. Mit Scharfblick die Gefahr nach ihrem ganzen Umfang erkennend, umsichtig alles berechnend und mit seherischem Auge vorschauend, wird er ein vollkommenes Gegenbild zu dem verblendeten Egmont, und seine Warnungen bezeichnen nach der väterlich teilnehmenden Warnung Olivas, sowie nach der erschreckten seines treuergebenen Dieners Richard als die angstvolle Warnung des nächsten Freundes die Höhe in der Reihe. — Oranien erscheint hier als der ältere Freund; der Dichter macht ihn im Vergleich zu dem geschichtlichen Oranien, der 11 Jahre jünger als Egmont war (s. oben S. 287), in eben dem Verhältnis älter, als er den geschichtlichen Egmont verjüngt hat.

1. Die Gedankenführung Oraniens. Sie gleicht den berechnenden Zügen eines Schachspieles, mit dem er selbst sein ganzes politisches Verfahren vergleicht, und zeigt eine planvolle Anordnung taktischer Mittel mit dem Ziele, vor Egmont die volle Größe der ihn bedrohenden Gefahr aufzudecken, das verhängnisvolle Gefühl der Sicherheit in ihm zu zerstören und ihn zu warnen, damit er, ehe es zu spät sei, sich rette. Diese taktischen Mittel sind folgende: a) Die Hinweisung auf eine Reihe der bedrohlichsten Tatsachen; die Regentin denkt an ihre Abdankung, der König sinnt auf das Verderben der Fürsten, Alba ist unterwegs. Diese Mitteilungen schließen ab mit der Aufdeckung des Abgrundes, vor dem Egmont steht: „wir haben nicht für den leisesten Fußtritt Platz mehr; der Abgrund liegt hart vor uns." — b) Die Mitteilung der Stufen in der allmählichen Entwickelung seiner eigenen Überzeugung von seiner und Egmonts Gefährdung; „sonst war's Sorge; nach und nach ist's mir Vermutung, zuletzt Gewißheit geworden." — c) Eine Folge von bestimmten Ratschlägen, wie man sich noch werde sichern können. — d) Eine letzte zusammenfassende, flehentliche Beschwörung Egmonts, sich zu retten.

2. Das Verhalten Egmonts. Es läßt eine Stufenfolge erkennen. Er zeigt sich anfangs dem veränderten, zurückhaltenden Benehmen der Regentin gegenüber unbefangen und nahm auch hier die Sache leicht, hörte ihr nicht einmal zu, sondern „dachte unterdessen an was anderes"; er bleibt arglos gegenüber den sich vorbereitenden Maßregeln des Königs und ungläubig gegenüber der Beweisführung Oraniens („ich glaube es nicht", „nimmermehr", „nein, nein", „es ist unmöglich", ist die wiederkehrende Antwort); er verblendet sich gegenüber der Gefahr, weil er „sehen will mit seinen Augen" (tragische Ironie); seine Verblendung wird zu einem dämonischen Gebanntsein (s. oben S. 293; „bei so großer Gefahr kommt die leichteste Hoffnung in Anschlag"). — Innere Gründe für seine Anschauungsweise: sein gutes Gewissen („hat der König

treuere Diener als uns?"), seine Abneigung gegen Überklugheit, welche nur auf Hypothesen sich stützt („laß dich nicht durch Klugheit verführen!"), das Gefühl der Sicherheit, äußerlich geschützt zu sein durch das goldene Vlies, aber auch gleichsam gefeit gegen Gefahr und Verderben; der Adel einer Gesinnung, der auch von dem Gegner nicht niedrig denken kann und will („ich mag nicht leiden, daß man unwürdig von dem König denkt! er ist Karls Sohn und keiner Niedrigkeit fähig", γενναιότης); ein tapferer Sinn (s. oben S. 284), der auch den leisesten Verdacht einer Feigheit scheut und sich selbst nicht schonen will, um sich nicht „selbst verdächtig" zu werden („keine Probe ist gefährlich, zu der man Mut hat"), ritterlicher Edelmut, der zur eigenen Sicherung nicht die Sicherheit anderer gefährden, vielmehr lieber sich selbst opfern will, als sich sagen: „auf meine Sicherheit war ich bedacht", endlich die patriotische (freilich kurzsichtige) Rücksicht auf das Wohl des Vaterlandes, welches sie, dem König ungehorsam, als „Rebellen" in die schreckenvollsten Greuel des verhängnisvollsten und verderblichsten Krieges stürzen würden. So verflechten und vermischen sich wiederum in dem Wesen und in dem Verhalten Egmonts die idealsten Willensäußerungen und bedenkliche Schwäche, Ideale und Irrtümer, Recht und Schuld in unlöslicher Weise (Elemente des Tragischen). — Die Wirkung und das Ergebnis dieses Dialogs werden bezeichnet, wenn wir auf Oranien sehen mit seinem Abschiedswort: „du bist verloren", wenn auf Egmont, mit dessen Verlangen, den fremden Tropfen der Sorglichkeit aus seinem Blute hinauszuwerfen durch das freundliche Mittel eines Besuches bei der Geliebten. — (Kontrast, Höhe in dieser Stufe der Steigerung, s. oben S. 299.) — Oranien scheidet; er tritt persönlich nicht wieder auf, aber wir werden im Fortgang der Handlung nicht nur wiederholt an ihn erinnert, sondern er greift auch selbst unsichtbar weiter noch in die Handlung bedeutsam ein; ja sein Abgang, durch welchen er sich der Verhaftung entzieht, wird zu einem mitwirkenden Motiv für Alba, die Verhaftung Egmonts auszuführen; s. unten zu Aufz. IV, Sz. 2d.

Einzelnes. Die Charakteristik, welche Egmont im Anfang der Szene von der Regentin entwirft („sie möchte gern, daß, weil sie selbst friedlich gesinnt ist, . . . der Sturm sich durch ein freundlich Wort beilegen ließe", paßt auch auf Egmont selbst und macht deshalb auf uns den Eindruck einer ironischen Selbstverurteilung. Die Art, wie er bald darauf Alba und dessen voraussichtliches Verfahren charakterisiert als eine tastende Verlegenheit mit dem Ausgang wachsender Ratlosigkeit und einer vollständigen Enttäuschung (eines vollständigen Fiasko), ist ein Zeugnis für die große Kurzsichtigkeit Egmonts und für das völlige Verkennen der Natur Albas, dessen überlegene, sichere, zielbewußte und berechnende Art das gerade Gegenteil von allem dem ist, was Egmont bei ihm voraussetzt. — Or.: „zu sehen, was der Rumpf ohne Haupt anfinge" . . . und zu dem Zwecke „das Volk zu schonen, die Fürsten zu verderben". Das

von Or. gebrauchte Bild wirkt durch die unwillkürliche Erinnerung an die grausige Äußerung Jetters in Sz. 1 a. E. wie eine furchtbare und beziehungsreiche Prophezeiung. Das Haupt (Egmont) wird dem Rumpfe (den Niederlanden) genommen und Egmont selbst das Haupt vom Rumpfe getrennt werden. — Egmonts Berufung auf seine Königstreue und Oraniens Antwort: „untereinander können wir gestehen, daß wir des Königs Rechte und die unsrigen wohl abzuwägen wissen", decken den oben S. 297 genannten Widerstreit auf, in welchem Königstreue und Volkstreue in dem Gemüte Egmonts liegen. — Or.: „und was wäre ein Urteil vor der Untersuchung" usw.; vgl. das Wort des Wächters in der Antigone des Sophokl. v. 339: καὶ κρῖνε κἀξέλεγχ' — In der folgenden Ausführung Egmonts „nein, Oranien, es ist nicht möglich" usw. gehen tragische Ironie und tragische Verblendung, aber auch Wahrheit und Irrtum zusammen. Prophetische Hinweisung auf die Folgen einer Gewalttat Philipps und Albas, „das ungeheuere Feuer" eines allgemeinen Aufstandes, „den schrecklichen Bund" des vereinigten Volkes, „die gewaltsame und ewige Trennung vom spanischen Namen", welche der Ausgang des Dramas bestätigend und deutlich in Sicht stellt mit der wörtlichen Erfüllung — an Egmont wenigstens — auch der anderen Weissagung Oraniens: „die Flamme werde über ihrem Grabe wüten und das Blut ihrer Feinde zum leeren Sühnopfer fließen." Verknüpfung gleichzeitig der allgemeinen Grundhandlung des großen, politischen Lebens mit der psychologischen Handlung, welche das Innenleben Egmonts betrifft, Verbindung also der Hauptthemata I und II, s. oben S. 295 ff. — „Alba ist unterwegs." Im Frühjahr, d. h. 1567, führte Alba spanische Truppen von Kartagena über die See nach Genua, vereinigte mit diesen in Mailand, wo ihn überdies Krankheit längere Zeit zurückhielt, italienische Truppen und führte sie dann über den Mont Cenis durch Savoyen, die Freigrafschaft und Lothringen nach den Niederlanden, wo er Anfang August 1567 anlangte mit einer Truppenmacht von nicht vollen 20000 Mann (H. Leo a. a. O. S. 373). Hinweisung auf die unsichtbare Handlung (s. oben S. 296 Anm.) und auf Alba als Träger derselben und späteren Antagonisten Egmonts. — Or.: „es ist klug und kühn, dem unvermeidlichen Übel entgegen zu gehen." Bittere Ironie ebenso, wie in den folgenden Worten: „die Könige tun nichts Niedriges." — Egmonts Worte: „keine Probe ist gefährlich, zu der man Mut hat", sind für Oranien persönlich verletzend, wenn sie mittelbar den Zweifel an dessen Mut ausdrücken. — Die Form des Dialogs entspricht der wachsenden Erregung beider; sie wird gegen Ende stichomythisch wie in der antiken Tragödie, ein Wortgefecht, das sich Zug um Zug in kurzen Gedankenreihen bewegt, nur durchbrochen durch je eine längere Ausführung Egmonts (die Schilderung des Verderbens, das die Entfernung der Fürsten über das ganze Land bringen werde) und Oraniens (beschwörende Hinweisung auf die Gefährdung Egmonts, wenn dieser bleibe). — Die steigende Reihe der drei Warnungen, Olivas, Richards, Oraniens, erinnert an die ähnliche Reihe

von Warnungen Wallensteins durch die Gräfin Terzky, durch Gordon, Seni und den Kammerdiener in Schillers Wallensteins Tod V, 3 ff.

Rückblick auf den ganzen II. Aufzug. Kulturbilder und Elemente des geschichtlichen Lebens: eine Volksansammlung und ein Volksauflauf einer politisch erregten Menge, die Gärung, die dem Ausbruch eines Aufstandes voraufgeht (Sz. 1).

Zuwachs an bedeutsamen Persönlichkeiten: Vansen, der Demagoge, und Oranien; des letzteren persönliches Verhältnis zu den großen politischen Zeitfragen und zu Egmont.

Zuwachs an folgereichen Charakterzügen der Hauptpersonen: Egmont als idealer Volksführer im Gegensatz zu dem gemeinen Demagogen Vansen; er beherrscht das Volk durch die Macht seiner Persönlichkeit, hält es durch seine Überlegenheit nieder, aber unter Schonung seiner liberalen Anschauungen und Wünsche; vgl. die Charakteristik des Perikles durch Thucydides II, 65: *κατεῖχε τὸ πλῆθος ἐλευθέρως*. Egmont in der Behandlung von Staatsgeschäften, auch diese leicht nehmend. Der Gegensatz in den Charakteren der Freunde Oranien und Egmont: dort ein umsichtiges, scharfblickendes Sehen mit seherischem Auge, hier ein Übergang der Unbefangenheit in blinde, ja dämonische Verblendung; dort ein besonnenes, kluges Ausweichen vor der Gefahr, hier ein versucherisches Spiel mit ihr, ja eine dämonische Herausforderung derselben (s. Sz. 2 b); aber auch die Fehler Egmonts ruhen auf dem Grunde edelster Charaktereigenschaften, der Tapferkeit (s. oben S. 284), der Hochsinnigkeit (*γενναιότης*) und selbstlosesten Vaterlandsliebe.[1]) So ist die Grundlegung des Tragischen, das Verderben eines edlen Helden durch unlösliche Verschlingung von Recht und Schuld schon hier offenbar gegeben.

Weiterführung der Haupt- und Nebenthemata (s. oben S. 297); das Hauptth. I und zwar so, daß alle oben S. 297 bez. Arten der Gegensätze zum Ausdruck gebracht sind (in Sz. 1 und 2); des Hauptth. II in Sz. 2, vgl. oben S. 313, 315. — Das Nebenth. 1 a wird in seiner ersten Hälfte (Übergang eines ruhmvollen tätigen Heldenlebens in eine gefährliche Tatenlosigkeit) zu Ende geführt; das Nebenth. 2 nur ganz am Schluß in den letzten Worten Egmonts und nur andeutungsweise berührt;

---

1) Vgl. A. Vogeler a. a. O. S. 580, der das Wesentliche des Charakters Egmonts in seiner auf innerer Harmonie beruhenden, durchaus wahren Natur sieht: „Wahr ist er durch und durch, das ist der Zug, welcher sein ganzes Wesen adelt, ihn weit hinaushebt über Leichtsinn und Frivolität. Freund und Feind müssen ihm zugeben, daß er stets nach seinem Gewissen handelt, daß keine falsche Ader in ihm ist, und eben weil er selbst wahr ist, so glaubt er auch an die Wahrheit anderer." — Nach Willenbücher a. a. O. ist Egmonts Fehler gerade die Zweideutigkeit, er schwankt wie der geschichtliche Egmont zwischen beiden Parteien, möchte gern allen gefallen, hüben wie drüben unentbehrlich sein; so hofft er „auf eine immer größer werdende Verlegenheit der Regierung, um im letzten Augenblick als Retter in diesen Wirren aufzutreten und zum Danke für seine Vermittelung den Statthalterposten zu gewinnen . . . Nach dem Weggange Oraniens und bei der sicheren Annahme von dem Rücktritte der Regentin sieht sich Egmont an der Schwelle der Erfüllung seiner Wünsche".

endlich das Nebenth. 3 nur in einem Punkte (Widerstreit von Volks- und Königstreue in Egmonts Gemüt) gestreift, vgl. oben S. 297.

Fortschritt in der großen Gesamtentwickelung der allgemeinen Handlung s. oben S. 298: die erste große Steigung wird uns vor Augen gestellt, das immer stärkere Anschwellen der allgemeinen Gefahr, die immer deutlichere Gefährdung des Lebens Egmonts, die immer ernster an ihn dringenden Warnungen und damit Schritt haltend das stetige Wachsen seines Sicherheitsgefühles und seiner dämonischen Verblendung: Oranien nimmt erschütternden letzten Abschied von Egmont; der aber „schleicht zum Liebchen".

III. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung: 2 Szenengruppen, deren eine der Grundhandlung, deren andere der Nebenhandlung (das Verhältnis Klärchens zu Egmont) angehört. Die Haupthandlung, der Antagonismus zwischen dem König und Alba einerseits und Egmont anderseits, scheint stillzustehen, wird aber mittelbar weitergeführt nicht nur insofern, als das bevorstehende Einschreiten des Königs und Albas gegen die Niederländer auf das bestimmteste angekündigt wird, sondern auch insofern, als, wie vorher schon die Entfernung Oraniens, so nunmehr die Abdankung der Regentin die Bahn vollends frei macht, auf der sofort die großen Gegner Alba und Egmont allein zu ihrem entscheidenden Waffengang sich gegenübertreten werden. Auf diesen großen Zusammenstoß (in Akt IV) bereitet dieser III. Akt vor; um so tiefer bewegt uns dann der Kontrast zwischen dem furchtbaren, sich stetig steigernden Ernst dieser Begebenheiten und dem nachfolgenden Liebesidyll der Sz. 2, das die dämonische Verblendung und völlige Ahnungslosigkeit Egmonts aufs neue offenbart. Dieser Kontrast wird erhöht durch die unmittelbare Gegenüberstellung der Bilder in Sz. 1 und 2; und hierin liegt der Grund, weshalb der Haupthandlung eine besondere Szene in diesem Akt nicht weiter gewidmet ist, s. oben S. 298. — Die Höhen beider Szenengruppen liegen am Schluß einer jeden derselben, in der endgültigen Erklärung der Regentin: „ich werde ihm mit der besten Art Platz machen, ehe er mich verdrängt", und in den die Höhe ihres Liebesglückes bezeichnenden Worten Klärchens: „so laß mich sterben! die Welt hat keine Freuden auf diese!"

Szenengruppe I.

Gliederung. Eine Zweiteilung ähnlicher Art wie in I, 2 und II, 2a: eine kurze Eingangsszene, der Monolog der Regentin mit dem Ziel ihres Entschlusses, abzudanken (Sz. 1a); dieser Entschluß ist Ziel und Thema auch der folgenden Unterredung mit ihrem Ratgeber Machiav. (Sz. 1b.) Die Gedankenbewegung wird durch eine steigende Reihe von Anhaltepunkten bezeichnet: a) das Schreiben des Königs; b) der Ministerrat (Konseil) des Königs; c) die offene und die geheime Instruktion des Königs für Alba.

Der König selbst mithin wird zum entschiedenen Gegner (Antagonisten) in dem bevorstehenden Kampfe mit Egmont. Aber er bleibt Vertreter einer unsichtbaren Handlung mit dem Ziel der Entfernung der Regentin; Vertreter der sichtbaren wird Alba und damit zum nächsten und eigentlichen Gegner Egmonts. — Auch durch die einzelnen Glieder der genannten Reihe geht eine Steigerung: (a) Der König beginnt in seinem Briefe mit einer captatio benevolentiae, kündigt die Armee an und schickt den Herzog Alba. — (b) Der Ministerrat läßt eine Steigerung schon in seiner Zusammensetzung erkennen; „der ehrliche Roderich, der gerade Alonzo, der fleißige Freneda, der feste Las Vargas"; die Höhe liegt in dem ausgeführten Charakterbilde Albas nach seiner äußeren Erscheinung, wie nach seiner finsteren Denk- und Sinnesart. Es liegt eine Steigerung endlich auch in dem Ausgang der Beratung, nämlich in dem Siege des auf die strengsten Maßregeln dringenden Alba. — (c) Die Instruktion und ihre Handhabung haben den Zweck, die Regentin zu verdrängen; sie zeigen zuerst die Verbindung des Königs und Albas zu diesem gemeinsamen Zweck, dann aber das über die Regentin sich hinwegsetzende selbstherrliche Walten Albas als eine tatsächliche Gewaltherrschaft. So wird, wie Eingang, so auch Ausgang und Höhe dieser ganzen Entwickelungsreihe der Entschluß der Regentin, abzudanken. Sie scheidet, wie Oranien am Schluß von Akt II, ohne wieder aufzutreten. Ihr Abschiedswort läßt die Schwere des Opfers erkennen, das sie bringt, der Abschied selbst die Höhe der Gefahr für Egmont, nachdem die voraufgegangenen Mitteilungen die Furchtbarkeit und Überlegenheit seines Gegners Alba deutlich gemacht hatten. Diesem ist nunmehr die Walstatt freigegeben, auf welcher ihm Egmont allein zum entscheidenden Gange entgegentreten soll.

Einzelnes. Der Brief des Königs ist Antwort auf den Bericht der Regentin in I, 2, s. oben S. 303; so werden auch Aktenstücke zu Mitteln für die Bewegung einer Handlung gemacht; vgl. die besonders zahlreiche Verwendung dieses Motivs in Schillers Wallenstein. — Von einer entscheidenden Sitzung des Staatsrates im April 1567, die das in den Niederlanden zu beobachtende Verfahren zum Gegenstand hatte, berichtet auch Strada; er nennt als Teilnehmer dieser Beratung von den hier genannten Personen: Roderich (Ruy) Gomez de Silva, Bernhard von Fresneda und Alba, außerdem den von Schiller im Don Karlos (III, 7) aufgeführten Grafen von Feria. Danach ist Alonzos und Las Vargas' Name vom Dichter hier erfunden. Der volle Titel Albas war: Ferdinand Alvarez von Toledo, Herzog von Alba (nach der Stadt Alba de Tormes in der Nähe von Salamanca). Zur Charakteristik Albas vgl. die Darstellung Meterens (bei Düntzer a. a. O. S. 78): „ein langer, großer, magerer Mann, aufrechtgehend, mager und lang von Angesicht, mit tiefen Augen, sauer und streng aussehend, in höfischer Gleisnerei wohl erfahren." — „Wir hätten unrecht getan . . . unsere Soldaten aus den Provinzen zu ziehen"; vgl. oben S. 303. — In Wahrheit

dankte die Regentin nicht vor der Ankunft Albas, sondern erst nach der Verhaftung Egmonts und Hoorns ab.

Szenengruppe II.

Gliederung. Eine Zweiteilung: zuerst eine kurze Eingangsszene mit neuer Hinweisung auf das unklare Doppelverhältnis Klärchens zu Brackenburg und Egmont; unsere Erwartung auf das Erscheinen Egmonts wird erregt (2a); darauf eine Hauptszene; Klärchen und Egmont, ein Liebesidyll (2b). Die Stellung desselben in der Mitte zwischen der Ankündigung der heraufziehenden Gefahr in Sz. 1 und dem wirklichen Hereinbrechen derselben in Aufz. IV bewirkt einen Doppelkontrast, s. oben S. 319. Das ganze Idyll bezeichnet einen Moment der Sammlung innerhalb der Handlung, einen Stillstand derselben und schließt selbst wiederum mit einem fixierenden Moment ab, mit der Umarmung der ihrem vollen Liebesglück hingegebenen Liebenden. Indessen werfen auch der Ernst des Lebens und die großen politischen Ereignisse ihre Schatten hinein. Dahin gehören der Ausblick auf das künftige Los Klärchens mit der Hinweisung der Mutter in Sz. 2a, die Vorführung und Deutung des goldenen Vlieses — hier ein Gegenstand leichter Liebeständelei wird es bald nachher auch im Ernst der höchsten Gefahr versagen, — die Beziehung auf die Regentin und ihre jetzige Fassungslosigkeit, endlich auf Oranien und seine Sorgen.[1])

Einzelnes. „So eine Liebe wie Br.s, glaubte ich, sei nur in Heldengeschichten", oder, fügen wir hinzu, in Romanen, wie Werthers Leiden. — Noch einmal sollen wir (durch die Hindeutung der Mutter) an Klärchens Schuld erinnert werden und zwar unmittelbar vor der Darstellung ihres höchsten Glückes — Kl. zeigt sich Egmont darin geistesverwandt, daß auch sie nur der Gegenwart leben und durch die Zukunft sich nicht schrecken lassen will. — Eine besondere Kunst der Darstellung verrät die ungezwungene und natürliche Verknüpfung der Themen politischer Art mit den Themen des Liebesgespräches. — Egm.: „ich erkenne auf Erden keinen Richter über meine Handlungen usw.", ein Ausdruck tragischer Ironie. — Das goldene Vlies „ein Zeichen alles Großen und Kostbaren, was man mit Müh' und Fleiß verdient". Die Umschrift des von Philipp III., dem Guten, Herzog von Burgund, gegründeten Ordens hieß: pretium laborum non vile. — Die Regentin ist „diesmal doch ein wenig aus der Fassung", und dennoch bleibt Egmont unbefangen, arglos und verblendet.

Rückblick auf den ganzen III. Aufzug. Kulturbilder und Elemente des geschichtlichen Lebens: ein Ministerrat der spanischen Könige in Madrid; Situationsbild, die Kunst des Sehens zu üben, welche

---

1) „Die zarte Liebesszene des III. Aufzuges steht an der Stelle des Dramas, welche meist den Höhepunkt der Handlung bringt. Und bezeichnet sie nicht in der Tat den Höhepunkt von Egmonts dämonischer Verblendung?" (A. Hartert in dem oben S. 293 genannten Aufsatz S. 193.)

der Dichter ausdrücklich herauszufordern scheint mit den Worten: „mir ist's als wenn ich den König und sein Konseil auf dieser Tapete gewirkt sähe." — Ein Liebesidyll glücklicher Liebe, Gegensatz zu dem Liebesidyll mit dem Grundton der Schwermut in I, 3, vgl. oben S. 306.

Zuwachs an bedeutsamen Persönlichkeiten: die Einführung Albas, wenn auch zunächst nur im Porträt.

Bedeutsame Charakterzüge der Hauptheldeu; Albas s. oben S. 320; der Regentin: ergänzende Nachträge zu ihrem vollen Charakterbilde, ehe sie von uns geht; ihre fast männliche äußere Erscheinung und Natur (s. oben S. 287) wird ein wirksamer Kontrast zu dem mädchenhaften Bilde Klärchens. Egmont: neue Hervorhebung seiner Offenheit, Ehrlichkeit, Geradheit, Natürlichkeit; er gibt sich ohne „Geheimnisse", ohne Falschheit in seiner vollen γενναιότης, — aber auch, wie er leichten Sinnes, verblendet und durch dämonische Mächte gebannt über Abgründe dahinschreitet; endlich seine Attrattiva. Dazu kommt als etwas Neues: wir lernen den großen Feldherrn und Staatsmann nun auch von der rein menschlichen Seite kennen, wie er der Geliebten gegenüber „nur Mensch, nur Freund, nur Liebster" ist; vgl. I, 3.

Weiterführung der Haupt- und Nebenthemata. Das Hauptth. I wird insofern weitergeführt, als die Gewaltherrschaft, sowie der Zusammenstoß des Vertreters der Freiheit (Egmont) mit dem Vertreter der despotischen Gewalt (Alba) sich vorbereitet. Im Vordergrunde aber steht die Handlung des Hauptth. II; sie wird zugleich zu einer Darstellung der unsichtbaren Handlung, die sich gleich einer dämonischen Macht über dem Haupte des dämonisch verblendeten Helden immer furchtbarer zusammenzieht, s. oben S. 297. Von den Nebenthemen endlich wird das Nebenth. 1a in seiner ersten Hälfte (der Übergang eines ruhmvollen tätigen Heldenlebens in ein passives gefährlicher Tatenlosigkeit) zu einem gewissen Höhepunkte geführt und ebenso vom Nebenth. 2 die eine Seite, das Liebesglück. — Abschluß der zweiten Steigung, vgl. oben S. 299.

IV. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Der Aufzug enthält zwei große Szenengruppen, die beide der Grundhandlung und Haupthandlung angehören, und zwar stellt uns die erste in Volksszenen die Ankunft Albas und der Spanier (Aufdeckung der unsichtbaren Handlung), also den Beginn der Fremd- und Gewaltherrschaft vor Augen, bereitet zugleich aber auch auf den großen Zusammenstoß zwischen dem Vertreter der Gewalt (Alba) und dem Vorkämpfer für die Freiheit (Egmont) vor, welcher in der 2. Szenengruppe, selbst wiederum langsam vorbereitet, schließlich erfolgt. Grundhandlung und Haupthandlung vereinigen sich also, aber die letztere löst sich aus der ersteren mehr und mehr heraus und erreicht in der 2. Szenengruppe mit der Verhaftung Egmonts ihren Höhepunkt. Damit ist auch das Verhältnis beider

Szenengruppen zueinander bezeichnet; für die Nebenhandlung ist in der Spannung der einer Entscheidung zustrebenden Ereignisse kein Raum, vgl. oben S. 298.

Szenengruppe I.

Gliederung: 3 Szenen; ihr Inhalt ist die Mitteilung der großen Tatsachen: Alba und die Spanier sind da, ihre Schreckensherrschaft (Sz. 1a); „die Regentin ist weg", „Oranien ist auch weg" (Sz. 1b); die äußerste Gefährdung der Sicherheit und des Lebens Egmonts (Sz. 1c). Die drei Teile stehen mithin in dem Verhältnis einer Steigerung.

Sz. 1a. Die Mitteilung der Maßregeln Albas; auch sie stellen eine steigende Reihe dar: das Verbot zu reden, selbst zu mißbilligen, das besonders eingesetzte Gericht, die Aufforderung die Schuldigen anzugeben, die Versprechung an die Folgsamen. Den Abschluß macht die Hinweisung auf die bewaffnete Gewalt und ihre Furchtbarkeit, welche diesen Maßregeln Nachdruck zu geben und Geltung zu verschaffen bestimmt ist. — Das Volk ist eingeschüchtert, am meisten die Schneiderseele Jetters.

Sz. 1b. Das Zusammenrotten beginnt; weiterer Austausch der Meinungen entgegen dem Verbot Albas. Drei Tatsachen: „die Regentin ist weg", „die Privilegien sind hin", „Oranien ist auch weg". Das Ergebnis: man wittert den Geruch von einem Exekutionsmorgen. — Die Volksszenen sind nicht nur Fortsetzung, sondern der Stimmung nach auch Gegenstück zu den Volksszenen in I, 1 und II, 1. — In den Trägern derselben sind die früher charakterisierten Typen des Volkes genau wiederzuerkennen: der ruhige, nur etwas liberal angehauchte („unsere Privilegien") Zimmermeister, der liberalere, für alle Neuigkeiten besonders empfängliche Soest (er hat die neuesten Nachrichten), die bebende Schneiderseele Jetter.[1]) Den Schluß macht die Hinweisung auf Egmont als die letzte Stütze in aller Verlassenheit (Umschlag); aber es wirkt schon wie tragische Ironie, wenn vor allen die Schneiderseele ihre Hoffnung auf ihn setzt, und sofort die folgende Szene wird in einem neuen Umschlag zeigen, wie schwach diese Stütze, wie Egmont selbst aufs äußerste gefährdet ist, ja schon zu den Verlorenen gezählt wird.

Sz. 1c. Vansens Auftreten, es bezeichnet eine neue Steigerung, wie schon 1b im Verhältnis zu 1a eine solche enthielt. Die demagogische Attrattiva Vansens; er bannt in fast dämonischer Weise seine Zuhörer, das Volk, daß sie trotz aller Schreckungen Albas und aller Abneigung gegen die Persönlichkeit V.s ihm dennoch standhalten; er gewinnt sie vollends zu aufmerksamen und teilnehmenden Zuhörern, seitdem er Egmont in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen stellt. Dadurch ergibt sich eine Zweiteilung dieser Szene; auf der Grenze beider Teile liegt das Wort Vansens: „ich weiß andere, denen es besser wäre, sie hätten statt ihres Heldenmutes eine Schneiderader im Leibe." — Der bedeutsamste Punkt

1) Vgl. oben S. 302.

in dem ersten Teil ist die äußerst treffende, drastische und volkstümliche Charakteristik Albas, die zweite im Drama, s. oben S. 320. In dem zweiten Teile stellt Vansen zuerst in einer Reihe zuversichtlichster und kecker Behauptungen die äußerste Gefährdung Egmonts hin bis zur Höhe in den Worten: „hast du nie einen Stern sich schneuzen gesehen? weg war er!" Er tritt sodann den Beweis für seine Behauptung an, indem er die Art und Weise darlegt, wie Egmont auf das leichteste ein Opfer der Gewalt werden könne. Höhe ist auch hier eine neue, wiederum äußerst glückliche Charakteristik Albas, die dritte im Drama.

Ergebnis: das lose Maul des Demagogen wagt es inmitten aller Schrecken, die Unsicherheit Egmonts den Gassen zu verkünden, und dieser geht allein blind, wie von dämonischen Gewalten gebannt, in sein Verderben. — Die straffe Runde der Soldaten am Schluß ist tatsächliche und eindringlichste Bestätigung der Reden Vansens. Dieser tritt ab, um nicht weiter zu erscheinen; in den Ernst der bewegten Volksszene zu Beginn des V. Aufzuges würden seine Reden einen Mißton hineingetragen haben.

Einzelnes. „Nichts Neues?" Jetter hat von dem Demagogen Vansen gelernt; dessen Frage oben II, 1a: „was Neues?" Sie ist das Kennzeichen der Demagogen und demagogisch aufgeregten Menge: vgl. Demosth. Philipp. I § 10: λέγεταί τι καινόν; usw. und den Beinamen der Athener κεχηνότες. — Alba erschien nicht nur als Feldherr, sondern auch als militärischer Statthalter mit der Befugnis, namentlich auch alle Untersuchungen und Strafen wegen Hochverrates, Ketzerei und sonstiger in den früheren Unruhen begangener Frevel in die Hand zu nehmen. Er richtete zu diesem Zweck den „Rat der Unruhen" oder das „Zwölfergericht" ein (s. unten V, 4), den man seines Verfahrens wegen auch den Blutrat nannte. Den Vorsitz in demselben hatte eigentlich Alba selbst, doch überließ er ihn in der Regel dem für diesen Rat besonders mitgebrachten Spanier Don Juan de Vargas. Der Gerichtshof bildete zugleich eine Immediatkommission mit der Befugnis, an des Königs Statt ohne Berufung auf ein höheres Gericht zu verfahren. (H. Leo a. a. O. S. 375.) Das Verfahren dieses Gerichtshofes wird durch die Schilderung Vansens in 1c, auch wenn er dort nur im allgemeinen von Untersuchungen und Verhören spricht, deutlich gekennzeichnet. — Das nach den Niederlanden geführte spanische Heer schildert Schiller a. a. O. S. 340 folgendermaßen: „Aber so klein dieses Heer war, so auserlesen war es. Es bestand aus den Überresten jener siegreichen Legionen, an deren Spitze Karl V. Europa zittern gemacht hatte; mordlustige undurchbrechliche Scharen, in denen die alte mazedonische Phalanx wieder aufstand, rasch und gelenkig durch eine langgeübte Kunst, gegen alle Elemente gehärtet, auf das Glück ihres Führers stolz und keck durch eine lange Erfahrung von Siegen, fürchterlicher noch durch Ordnung, mit allen Begierden des wärmeren Himmels auf ein mildes, gesegnetes Land losgelassen und unerbittlich gegen einen Feind, den die Kirche verfluchte. Dieser fanatischen Mordbegier, diesem Ruhmdurste und angestammten Mute kam ein rohe Sinnlichkeit zu Hilfe." Auf die Zuchtlosigkeit dieser sittenlosen Soldateska soll das

Schlußwort Vansens in 1c hindeuten. — „Ritter des goldenen Vlieses"; nur noch die Schneiderseele sieht darin eine Gewähr für Egmonts Sicherheit. — Vansen: „Es ist ein trefflicher Herr" usw.; selbst auf den „schlechten Kerl", den Demagogen, verfehlt die Attrattiva Egmonts ihre Wirkung nicht. — Über die volkstümliche und genau die Wirkung berechnende Ausdrucksweise Vansens s. unten die Bemerkungen über die Form am Schluß der Betrachtung des ganzen Dramas.

Szenengruppe II.

Ein neuer Schauplatz: der Culemburgische (richtiger: Cuylemburgische) Palast, das Absteigequartier Albas, nachher niedergerissen; jetzt bezeichnet eine Gedenktafel die Stelle (in derselben Straße, etwa 200 Schritte entfernt, Egmonts ursprünglicher Palast, jetzt Pal. d'Aremberg), auch der geschichtliche Schauplatz der Verhaftung Egmonts. Zuwachs an neuen Persönlichkeiten: Silva und Gomez. Sie sind erdichtet mit Benutzung der Namen von Persönlichkeiten, welche von Strada als Teilnehmer des oben S. 320 erwähnten Ministerrates erwähnt werden; erste persönliche Einführung Albas selbst nach der Charakteristik in III, 1 und IV, 1c. Egmont ist ihnen gegenüber wehrlos und verlassen; erst später (Akt V) und zu spät ersteht ihm innerhalb dieses Kreises in Ferdinand ein teilnehmender Freund. Das Ziel der Handlung ist die Verhaftung Egmonts, welcher ein Kampf der Meinungen, ein geistiger ἀγών der beiden großen Gegner (Antagonisten) unmittelbar voraufgeht, und auf welche eine Reihe von Maßregeln und Veranstaltungen langsam vorbereitet haben. Dazwischen liegt ein hemmendes Ereignis, die Nachricht von der Flucht Oraniens, das sich indessen sofort in ein treibendes Motiv für die Entscheidung, die Verhaftung Egmonts, umwandelt. Daraus ergibt sich folgende Gliederung: A. Sz. 2a bis 2c Vorbereitungen der Entscheidung in aufsteigender Linie bis zur Höhe; das sich zusammenziehende Unwetter einer für Egmont unsichtbaren Handlung. — B. Sz. 2d Wendung (Peripetie) durch ein hemmendes Ereignis (retardierendes Moment); die Kunde von der Flucht Oraniens, die als eine andere für Alba unsichtbare Handlung jene für Egmont unsichtbaren Vorgänge kreuzt, vgl. oben S. 316. — C. Sz. 2e. Der Zusammenstoß beider Gegner, neben welchem als eine für Egmont unsichtbare Handlung die Ausführung der weiteren Anordnungen Albas einhergeht bis zum Eintritt der Katastrophe. Damit sind zwei große Höhepunkte gegeben: 1. die Worte Albas in 1d g. E., mit welchen er das unerwartete Hemmnis überwindet: „mir bleibt keine Wahl; ... ich ändere meinen Willen nicht"; sodann 2. die Ausführung der entscheidenden Tat in 2e: „halt, Egmont! deinen Degen!"

A. Sz. 2a bis 2c. Bestätigung der schwarzsichtigen Auffassung Vansens und insofern ergänzendes Gegenbild zu Sz. 1c. Den unmittelbaren Anschluß an die voraufgehende Szene macht die Hinweisung auf die Runden der spanischen Soldaten am Schluß von 1c und zu Anfang von 2a deutlich.

Sz. 2a. Über den Unterschied in den Typen Silva und Gomez s. oben S. 295. Die allgemeinsten Vorkehrungen Albas, durch militärische Besetzung aller Zugänge des Palastes die Ausführung seiner Absicht zu ermöglichen. Diese Absicht bleibt zunächst auch der nächsten Umgebung noch geheim, ebenso wie den einzelnen Truppenteilen die den übrigen zugegangenen Befehle des Herzogs; überall also Hervorhebung einer unsichtbaren Handlung. — Das Verhältnis beider Untergebenen zum Herzog. Neue (vierte) Charakteristik Albas (vgl. oben S. 324), zur Vorbereitung auf sein persönliches Auftreten in Sz. 2c; aber auch ideale Seiten werden nun an ihm herausgestellt: eine geborene Herrschernatur, die nur wortkarge Befehle und schweigenden Gehorsam kennt, der man aber „leicht gehorcht, da bald der Ausgang beweist, daß er recht befohlen hat"; ein Mann von überlegener, imponierender Klugheit, außergewöhnlicher Willenskraft, und insofern auch eine Erscheinung des Erhabenen (der Erhabenheit des Willens). Denn Egmont darf keinem durchaus unebenbürtigen Gegner unterliegen; ein solches Schauspiel würde wenig Befriedigung gewähren. In dieser Erhabenheit liegt das Recht Albas, das Recht einer bedeutenden Persönlichkeit; es liegt aber auch darin, daß er, wie er für sich von seinen Untergebenen unbedingten Gehorsam verlangt, so sich selbst nur als gehorsames Werkzeug seines Königs betrachtet. Deshalb wird auf den König, seine erwartete Ankunft und sein voraussichtliches persönliches Eingreifen auch hier von vornherein hingewiesen, wie auch zum Schluß der ganzen Szenengruppe Alba sich wiederum auf den König und dessen Willen beruft.[1]) Die geheimnisvolle Art, in welcher Silva und Gomez der Ankunft des Königs gedenken, erinnert aufs neue an das Mitwirken unsichtbarer Handlungen. — Aber auch die Schuld Albas soll über der idealen Seite und der imponierenden Erhabenheit seiner Erscheinung nicht vergessen werden. Denn die Königstreue nimmt auch Egmont für sich in Anspruch; des Königs Befehlen gelten seine ersten Worte in der entscheidenden Unterredung mit Alba (Sz. 2e); die Geständnisse in der Frage Silvas: „ist nicht alles still und ruhig, als wenn kein Aufstand gewesen wäre?" und in der Antwort Gomez': „nun, es war auch schon meist still, als wir herkamen", finden ein Echo in der Erklärung Egmonts Sz. 2e: „ihr könnt ja besser wissen, als ich, daß schon alles genug beruhigt ist, ja noch mehr, beruhigt war, ehe die Erscheinung der neuen Soldaten wieder mit Furcht und Sorge die Gemüter bewegte". — Eine Hindeutung auf das die Wendung in Sz. 2d herbeiführende, unerwartete Ereignis gibt das für uns doppel-

1) Je mehr die Schüler bei ihrer vorwiegend stoffartigen Teilnahme (s. S. 204) geneigt sind, wie ihre volle Gunst dem Haupthelden, so ihre ganze Abneigung dem Gegner desselben zuzuwenden, desto mehr hat man herauszustellen, daß, wenn wahrhaft tragische Helden nie völlig schuldlos untergehen, so auch ihre diesen Untergang veranlassenden Gegner niemals nur schuldig sind; auch Alba, Oktavio im Wallenstein, Antonio im Tasso haben edle Seiten, und der Hauptheld gewinnt nur durch die Ebenbürtigkeit des Gegners.

sinnige Wort Silvas: „wenn sich noch einer in den Provinzen bewegt, so ist es, um zu entfliehen; aber auch diesem wird er die Wege bald versperren"; dem Silva selbst freilich ist die Deutung auf Oranien nicht bewußt.

Einzelnes. „Hast du die Befehle des Herzogs ausgerichtet?" Diese ersten Worte sind bezeichnend für den Inhalt der ganzen Szenengruppe. — Über den berühmten Marsch Albas aus Spanien nach den Niederlanden, ein strategisches Meisterstück, vgl. die Schilderung Schillers a. a. O. S. 343 ff. mit dem Schluß: „nie ist vielleicht seit Menschengedenken eine so zahlreiche Armee einen so weiten Weg in so trefflicher Ordnung geführt worden. Ein schrecklicher Glücksstern leitete dieses zum Mord gesandte Heer wohlbehalten durch alle Gefahren, und schwer dürfte es zu bestimmen sein, ob die Klugheit seines Führers oder die Verblendung seiner Feinde mehr unsere Verwunderung verdienen." — Es ist geschichtlich, daß der König selbst die Absicht hatte, persönlich nach den Niederlanden zu kommen, s. Schiller a. a. O. S. 337 ff. und Leo a. a. O. S. 368 ff.; aber nicht deshalb vornehmlich hat der Dichter diesen Zug verwertet; seine besondere dichterische Absicht ist oben mitgeteilt.

Sz. 2b. Ferdinands erstes Auftreten. Über ihn selbst s. oben S. 286; der geschichtliche Dom Ferdinand Toledo glich dem Charakter nach seinem Vater. Die Zwischenszene, so unbedeutend sie zu sein scheint, führt ein bedeutsames Moment ein: die erste Ankündigung der bevorstehenden Ankunft Oraniens und Egmonts und damit auch einer bevorstehenden Entscheidung (Gomez: „ich begreife etwas").

Sz. 2c. Albas erstes persönliches Aufreten; es entspricht dem Bilde, das aus Sz. 1a heraustrat: eine Erscheinung des Erhabenen; ganz Entschlossenheit und Wille („sie werden nicht wieder von hinnen gehen"; ... „es ist beschlossen, sie festzuhalten"; vgl. auch die Zusammenfassung der Eigenschaften, die er in seinem Sohne fortzupflanzen wünscht, „den Sinn auszudrücken — d. h. seinem Willen klaren Ausdruck zu geben — zu befehlen, auszuführen"), geadelt durch den Zug der Hingabe an den König; denn da, wo seine tiefste Natur unverhüllt zum Ausdruck kommt, in dem Gespräch mit seinem Sohne Ferdinand, stellt er als höchstes Ziel seiner Wünsche das hin: „dem Könige in diesem Sohne den brauchbarsten Diener zu hinterlassen". — Überschau über die Maßnahmen und Vorkehrungen Albas: sie betreffen die Besetzung der Zugänge zu dem Palast durch Gomez, die Verhaftung des Geheimschreibers Richard durch Silva, Oraniens durch Ferdinand, endlich Egmonts durch ihn selbst, und stellen eine aufsteigende Reihe dar sowohl in dem Ziele, wie in den mit der Ausführung betrauten Persönlichkeiten. Das Verhältnis Albas zu diesen Werkzeugen seines Willens ist das der Stufenfolge eines wachsenden Vertrauens, das er dem Sohne, wenn auch unerwartet, am vollsten entgegenträgt. Hier regt sich in dem kalten Staatsmann und Feldherrn die rein menschliche Empfindung väterlicher Liebe; aber wie er darin seinem eigentlichen Wesen gleichsam untreu wird, erfährt er

hier an der Stelle, wo die Erfahrung am empfindlichsten für ihn ist, kein Verständnis und wenig Entgegenkommen. Auf uns, die wir die weitere Stellung Ferdinands kennen, wirken die von väterlicher Liebe eingegebenen Ausführungen Albas, wie er den Sohn zum Erben des Besten, was er errungen hat, zu machen wünscht, wie tragische Ironie. Wie dieser Punkt noch wirksamer hätte benutzt werden können, den Alba innerlich wenigstens eine Nemesis erfahren zu lassen, darüber siehe am Schluß die Bemerkung über die Gesamtwirkung des Dramas. — Das Verhältnis Albas zu den Gegnern: nur Egmont kommt in Betracht; er bleibt auch hier Mittelpunkt, in den Berichten Silvas und Gomez', welche bekunden, daß er auch jetzt noch hart vor dem Hereinbrechen des Verderbens allein sein Betragen nicht geändert hat, auch die jetzt ihn umgebenden, seinen Untergang vorbereitenden Dinge leicht nimmt, arglos, sicher („immer lustig") und dämonisch verblendet bleibt, während die anderen sich wie gebannt fühlen und mit innerem Grauen den kommenden Dingen entgegensehen. — Die Veranstaltungen Albas und „das unaufhaltsame Ausführen" derselben sind das Heranziehen einer für Egmont und seinen Geheimschreiber unsichtbaren Handlung. Schon sie werden einer dämonischen Gewalt verglichen (Silva: „ihr Schicksal wird sie wie eine wohlberechnete Sonnenfinsternis pünktlich und schrecklich treffen"; vgl. die Worte Egmonts in II, 2b: „soll ich fallen, so mag ein Donnerschlag, ein Sturmwind mich abwärts in die Tiefe stürzen"). Auch die folgende Schilderung: „ihnen graut's" . . . „keiner wagt einen Schritt usw." bezeichnet den Zustand der ersehenen Opfer als den eines Gebanntseins durch eine höhere dämonische Macht, vgl. das θέλγειν νόον oben S. 293. Endlich haben auch die Gegner ein deutliches Gefühl von der Mitwirkung unberechenbarer Faktoren, von dem Walten höherer Mächte, einer über ihren Willen erhabenen anderen Willensmacht. Alba nennt dieselbe jetzt noch das „eigen-sinnige Glück", mit tieferem Verständnis später (Sz. 1d) das „zwingende Geschick", Silva sieht „Geister vor sich, die still und sinnend auf schwarzen Schalen das Geschick der Fürsten und vieler Tausende wägen; langsam wankt das Zünglein auf und ab; tief scheinen die Richter zu sinnen; zuletzt sinkt diese Schale, steigt jene, angehaucht vom Eigensinn des Schicksals, und entschieden ist's"; d. h. er fühlt das Walten dunkler dämonischer Mächte. Auf das wirkliche Eingreifen dieses anderen Willens aber bereiten uns die wie tragische Ironie wirkenden letzten Worte Albas vor: „fordere Oraniens Degen!" . . . „verwahre schnell den gefährlichsten Mann" (denn dieser ist jenem Schicksal bereits entronnen); „es ist der erste große Tag, den du erlebst" (Kurzsichtigkeit des sonst so scharf blickenden Mannes; denn es wird der schwerste Tag Ferdinands). Die Szene schließt mit einer nochmaligen Zusammenfassung der getroffenen Veranstaltungen und mit einer Anweisung für Ferdinand, durch welche Alba diesen, den Freund des verhaßtesten Feindes, zum Vertrauten und Gehilfen seiner geheimen Anschläge macht. Gleichsam, als sollten wir veranlaßt werden, über des

Haupthelden Egmont Verblendung milde zu urteilen, wird sie schließlich auch an dem Bilde seines großen, sonst so sehr von ihm verschiedenen Gegners aufgezeigt.

Einzelnes. Den historischen Vorgang berichtet nach Strada Schiller a. a. O. S. 351 ff.: „Als der Tag erschienen, der zur Ausführung des Anschlages bestimmt war, ließ Alba alle Staatsräte und Ritter, als ob er sich über die Staatsangelegenheiten mit ihnen besprechen müßte, zu sich entbieten . . . Der Herzog suchte die Beratschlagung mit Fleiß in die Länge zu ziehen, um die Kuriere aus Antwerpen zuvor abzuwarten, die ihm von der Verhaftung der übrigen Nachricht bringen sollten. Um dieses mit destoweniger Verdacht zu tun, mußte der Kriegsbaumeister Paciotto bei der Beratschlagung mit zugegen sein. Endlich ward ihm hinterbracht, daß der Anschlag des Obersten von Lodrona (auf den Bürgermeister Strahlen in Antwerpen) glücklich vonstatten gegangen sei, worauf er die Unterredung mit guter Art abbrach und die Staatsräte von sich ließ. Und nun wollte sich Graf Egmont nach den Zimmern Don Ferdinands begeben, um ein angefangenes Spiel mit ihm fortzusetzen, als ihm der Hauptmann von der Leibwache des Herzogs Sancho von Avila in den Weg trat und im Namen des Königs den Degen abforderte. Zugleich sah er sich von einer Schar spanischer Soldaten umringt, die der Abrede gemäß plötzlich aus dem Hintergrunde hervortraten. Dieser höchst unerwartete Streich griff ihn so heftig an, daß er auf einige Augenblicke Sprache und Besinnung verlor; doch faßte er sich bald wieder und nahm seinen Degen mit gelassenem Anstande von der Seite. „Dieser Stahl", sagte er, indem er ihn in des Spaniers Hände gab, „hat die Sache des Königs schon einigemal nicht ohne Glück verteidigt."

Sz. 2 d. Wendung mit der Nachricht von der Flucht Oraniens (Peripetie); Monolog Albas. Der entscheidende Anschlag, dem die mühevollen Veranstaltungen des ganzen Heereszuges, die Besetzung Brüssels, die kluge Berechnung der letzten Maßregeln gegolten hatten, ist gefährdet, und der sonst so willensstarke Alba, obwohl er auch diesen Fall mit in Rechnung gezogen hatte, einen Augenblick willenlos, abhängig von einem unsichtbaren höheren Willen, den er, der „Unbezwingliche", als die „zwingende Macht eines dunklen Geschickes" empfindet („wie in einen Lostopf greifst du in die dunkle Zukunft; was du fassest, ist noch zugerollt, dir unbewußt, sei's Treffer oder Fehler!"); auch Alba mithin erfährt das Walten dämonischer Mächte. — Da erscheint, noch während er schwankend nach einem Entschlusse sucht, Egmont, und diese Erscheinung des verblendeten Feindes wirkt auf ihn wie die Kundgebung einer höheren Schicksalsmacht, wie eine neue, nunmehr ihm günstige Äußerung dämonischer Mächte, die das Opfer ihm in die Hände liefern wollen („in der Verblendung, wie hier Egmont naht, kann er dir nicht zum zweitenmal sich liefern!"). So gewinnt Alba die Willensfestigkeit nicht nur wieder, so fühlt er sich als Vollstrecker nicht nur wie bisher des königlichen Willens, sondern eines noch höheren, als ein Werkzeug des Geschickes selbst („mir bleibt keine Wahl"; ein fatalistisch-dämonischer Zug; und ein Höhepunkt der ganzen Szene, s. oben S. 325). — An Egmont selbst erfüllt sich, was der Dichter von vornherein als ein Thema des ganzen Dramas bezeichnet hatte: „er kennt

keine Gefahr und verblendet sich über die größte, die sich ihm nähert" (s. oben S. 284). In allen Dramen Goethes ist kein Moment so echt dramatisch, als der dieses verhängnisvollen Eintrittes Egmonts in den Palast.[1]) Verwendung des poetischen Mittels einer Art von Teichoskopie — Alba am Fenster auf Egmont herabschauend — und damit einer Verknüpfung und Konzentration von Handlungen, nämlich der Handlung oben auf der Szene und der Handlung unten vor dem Eingang des Palastes. Das Ergebnis ist zunächst die Gegenüberstellung einer an sich erhabenen, in das Dämonische gesteigerten Willensfestigkeit (Alba) und einer zu gleicher Höhe gesteigerten dämonischen Verblendung (Egmont).

Einzelnes. „So war denn diesmal wider Vermuten der Kluge klug genug — nicht (!) klug zu sein!" Das „wider Vermuten" verbietet, diese Worte mit Düntzer a. a. O. S. 89 auf Alba selbst zu beziehen und darin die Selbstverhöhnung seiner eigenen überklugen Kurzsichtigkeit zu sehen. Somit ist Oranien gemeint; aber man erwartet eine andere Fassung, etwa: „auch klug zu sein". Wie die etwas dunklen Worte jetzt lauten, werden sie verständlicher durch eine Pause hinter „klug genug", und geben dann die Meinung des über den Schritt Oraniens mit Überlegenheit urteilenden Alba wieder, der den klugen Schritt des Fürsten gleichwohl als einen unklugen bezeichnet, weil er die offene Widersetzlichkeit Oraniens dem König gegenüber bedeute. — „Ist's rätlich, die anderen zu fangen, wenn Er mir entgeht?" vgl. oben II, 2c: Oranien: „vielleicht daß der Drache nichts zu fangen glaubt, wenn er uns nicht beide auf einmal verschlingt"; und die Äußerung des damals in Rom befindlichen Granvella bei Düntzer a. a. O. S. 33: Alba habe nichts gefangen, wenn Oranien dem Netz entschlüpft sei. — Egmont auf dem Roß vor der Pforte des Palastes, ein die Handlung fixierendes Moment; vgl. die ähnliche Situation Weislingens in Götz v. B. II, 3 und oben S. 230; ähnlich Wallenstein beim Einritt in Eger; vgl. Bd. II, S. 319. — „Ja, streichl' es nur" usw. Die volle Unbefangenheit Egmonts kann nicht anschaulicher und wirksamer gezeichnet werden, als durch diesen Zug. Gegenüber dem „Blutgeruch", der ihm aus dem Palast entgegensteigen müßte, und dem Geiste mit dem blanken Schwert, der an der Pforte ihn schon empfängt, ist die Unbefangenheit Egmonts zu einem seine Sinne dämonisch berückenden Banne geworden. — „Mir bleibt keine Wahl." Ähnlich nimmt Odoardo das Erscheinen Emilias in Em. Gal. V, 6 als ein Gottesurteil auf, vgl. oben S. 78.

2e. Der Inhalt wird durch das Wort Albas am Schlusse von 2d angegeben: „ich halte, wie es gehen will, Egmont auf, bis du mir von Silva die Nachricht gebracht hast"; d. h. bis zum entscheidenden Augenblick seiner Verhaftung. Die Verhaftung ist beschlossen und das Ziel einer Handlung, die als unsichtbare neben der sonstigen Schein-

---

1) Vischer, Ästhetik III, S. 1390.

handlung einhergeht; vgl. die Worte Egmonts am Schluß: „dies war die Absicht? dazu hast du mich berufen?“ Aber Alba verhält sich nicht nur zuwartend; er bedarf eines äußeren Anlasses, die beschlossene Verhaftung zu beschönigen. Diesen Anlaß herbeizuführen dadurch, daß er Egmont zu einem unbedachten Worte reizt und in das Unrecht zu stellen sucht, ist Albas geheime Absicht. So wird der Kampf der beiden großen Gegner nicht nur ein akademischer Austausch entgegengesetzter politischer Welt- und Lebensanschauungen, sondern zu einem Angriffsverfahren Albas gegen Egmont, in welchem jener auf eine Blöße des Gegners lauert. Dieser erhebt sich aber immer mehr zum Heldentum einer mannhaften Verteidigung seiner Grundsätze, der Freiheit und seines Volkes, aber zu spät und zu unbedacht dem lauernden Gegner gegenüber, bis der Abgrund sich vor ihm auftut, in welchen er aus seinem Nachtwandel (s. oben S. 313) erwachend hineinstürzt.

Die Stufenfolge in dem Verfahren Albas: er verlangt den Rat Egmonts, geht zu Anklagen gegen das Volk, die Fürsten und Egmont selbst über, verkündigt den Willen und die Befehle des Königs (Höhe: „der König will seinen Willen“) und schließt mit der Forderung unbedingten Gehorsams. Das Verhalten Egmonts: er erteilt seinen Rat („der König schreibe einen Generalpardon — Amnestie — aus; er beruhige die Gemüter“ usw.); er verteidigt das Volk und erwidert mit Anklagen des Königs, tadelt freimütig die Befehle des mißgeleiteten Herrschers und verurteilt den knechtischen, einer edlen Mannesseele unwürdigen Gehorsam (alles in offener Auflehnung gegen das Gebot Albas, daß bei Todesstrafe niemand die Handlungen der Regierung mißbilligen solle, s. Sz. 1a). So wechseln beide Gegner im Verlauf des Streites den Standpunkt. Alba, der im Ausgang der Unterredung nur den Rat Egmonts gewünscht hat, endet mit kategorischen Befehlen; Egmont, der sich anfangs die Befehle des Königs erbeten hat, stellt sich schließlich dem König mit Entschiedenheit entgegen. — Die sachlichen Gegensätze (Kampfesobjekte), um welche es sich in dem Meinungsstreit (geistigen ἀγών) beider Gegner handelt: Despotie und Freiheit (vgl. oben S. 297); Willkürherrschaft und Gewaltmaßregeln einerseits, die „Rechte“ (des Adels) und die „Verfassung“ (des Volkes) anderseits. — Die Gegensätze der Naturen und ihrer Lebensanschauungen: Egmont; edle Auffassung vom Königtum nach seiner Macht und seiner Gnade, Verständnis für das Volkstum und im besonderen für das der Niederländer, den „inneren Kern ihrer Eigenheit“, d. h. für ihre Nationalität: („es sind Männer, wert, Gottes Boden zu betreten, ein jeder rund für sich ein kleiner König, fest, rührig, fähig, treu, an alten Sitten hangend; schwer ist's, ihr Zutrauen zu verdienen, leicht zu erhalten; starr und fest, zu drücken sind sie, nicht zu unterdrücken“; der Adel ihrer Gesinnung; ihr guter Wille ist das sicherste und edelste Pfand“), Glauben an die Menschheit und edles Vertrauen, selbst zu dem König, Offenheit und Freimut auch dem Herrscher gegenüber, das alles aus dem Grunde der Tapferkeit (s. oben S. 284)

und Hochsinnigkeit (γενναιότης), welche immer reiner und leuchtender heraustreten und damit seine Erscheinung zu einem immer volleren Bilde des Erhabenen machen; — Alba; eine hohe Meinung von der Majestät des Königtums, von seinem Beruf, „für die Würde Gottes und der Religion zu streiten“, von seiner unumschränkten Macht und seinem „schönsten Vorrecht, auch alte Herkommen zu ändern“; eine sehr geringe Meinung von dem Volk, „das nicht alt, nicht klug werde, immer kindisch bleibe und deshalb wie ein Kind auch zu seinem Besten geleitet werden müsse“, dessen schönstes Recht sei, das Recht zu tun, dessen erste Pflicht, gehorsam zu sein; eine geringe Meinung auch von der Freiheit („was ist des Freiesten Freiheit“), von den Schlupfwinkeln der Gerechtsame, in denen der Mächtige zum Schaden des Volkes sich verberge, von der Verfassung als einer Ursache von tausend Übeln, weil sie mit der geschichtlichen Entwickelung nicht Schritt halte und den gegenwärtigen Zuständen eines Volkes nicht gerecht werden könne; Mißtrauen und Argwohn im allgemeinen, Neigung, das Schlimmste von den Menschen zu denken, und die Überzeugung von der Notwendigkeit einer Strenge und abschreckender Strafen, um die Wiederkehr von Freveln zu verhüten. — Schärfung dieser Gegensätze zu persönlichen Angriffen. Egmont beginnt dieselben „unvorsichtig“ mit der Andeutung, daß das Erscheinen des spanischen Heeres und Albas eigentlich unnötig gewesen sei, und mit der warmen Anerkennung der Regentin, deren Ansehen und Weisheit es schon gelungen sei, die Ruhe wieder herzustellen. Direkt persönlich aber wird Alba mit der Anspielung auf das Fastnachtsspiel (der Geusen s. oben S. 305 und 313) und mit dem Vorwurf, der Adel, d. h. Egmont, habe sich durch untätiges Zulassen verdächtig gemacht, als „sehe er dem Aufruhr mit Vergnügen zu oder hege ihn gar“. Als sodann Egmont gereizt seinerseits mit persönlichen, sich steigernden Verdächtigungen des Königs erwidert, der darauf ausgehe, „das Volk zu berücken“, „selten zu Verstande komme“ usw., da verleitet ihn der lauernde Gegner, in seiner freimütigen Aussprache fortzufahren („was nützlich ist, kann ich hören, wie der König), bis die vorher berechnete Zeit abgelaufen und die Botschaft Ferdinands erwartet werden kann. Dann folgen nach neuen Äußerungen persönlicher Gereiztheit die letzten Schläge Zug um Zug; von seiten Egmonts die unumwundene Verurteilung der unweisen Maßregeln des durch Alba mißleiteten Herrschers und die offene Auflehnung gegen diese, selbst um den Preis, den Nacken nicht nur dem despotischen Joch biegen, sondern auch vor dem Beile ducken zu müssen; von seiten Albas die Hinweisung auf den Willen des Königs, das Ergebnis „tiefer Überlegung“ („der König will seinen Willen“), die Bezeichnung der Anschauung Egmonts, als Geringschätzung des Königs und Verachtung seiner Räte, endlich die Forderung unbedingten Gehorsams (also Wille gegen Wille).

Das Ergebnis. Albas Absicht ist erreicht; Egmont hat sich dem Gegner gegenüber die Blößen gegeben, welche jener erspähte. Er hat

es getan aus edelsten Beweggründen, in dem vollen Recht einer tapferen, geraden, hochsinnigen, für Freiheit und Vaterland erglühenden Seele; aber er hat sich, noch immer kurzsichtig und verblendet, durch eben diese edlen Eigenschaften einem arglistigen Gegner gegenüber zu rücksichtsloser Unklugheit verleiten lassen, und dadurch den schon beschlossenen Untergang selbst gewisser gemacht (engste Verschlingung von idealem Wollen und Irren, von Recht und Schuld; Elemente des Tragischen, vgl. oben S. 316).

Es folgt das entscheidende Erscheinen Ferdinands; er wird mitschuldig und mittätig bei dem Verderben Egmonts, der ihm so freundlich (Attrattiva) und edel (γενναιότης) begegnet. Die Harmlosigkeit und Unbefangenheit Egmonts unmittelbar vor der Katastrophe schafft einen ähnlichen Kontrast, wie der Moment seines Eintrittes in den Palast in Sz. 2d. Dies Verhalten und mehr noch die Sicherheit, mit welcher er schließlich noch einmal Alba gegenübertritt, und seine Entlassung erbittet, zeigt die Fortdauer seiner dämonischen Verblendung über die große Gefahr auch noch in dem Augenblick ihrer unmittelbaren Annäherung, hart vor dem Donnerschlag, der den Nachtwandler abwärts in die jähe Tiefe stürzen soll (s. II, 2b und S. 285 und 313). Aber diese Verblendung ist jetzt geadelt durch die immer vollere Aufdeckung seiner edlen Heldennatur, welche der Grund und Boden ist, auf dem jene dämonische Sicherheit hervorsproßt (s. oben S. 284 und S. 318), sowie durch die Offenbarung seines „guten Gewissens" (s. I 2b und S. 304), das sich königstreu weiß, bemüht ist, den Widerstreit zwischen dieser Treue und der Volkstreue in seinem Gemüte auszugleichen, und die Hoffnung auf einen Ausgleich auch mit Alba nicht aufgibt. Es fallen ihm nun — zu spät — die Schuppen von den Augen („dies war die Absicht?"), aber auch jetzt noch nicht völlig; noch wähnt er, das Opfer nur des persönlichen feindseligen Willens Albas zu sein, denkt diesen Angriff männlich zurückzuschlagen („bin ich denn wehrlos?) und muß nun erfahren, daß des Königs Wille darüber waltet. Diese Erfahrung entwaffnet ihn; der ganze Zusammenhang der bisher unsichtbaren Handlung liegt nun offen vor seinen Augen; eine Frage der anklagenden Verwunderung („der König?"), ein Ausdruck der ihm endlich gewordenen Selbsterkenntnis (der Ausruf: „Oranien! Oranien!"), ein stolzes Zeugnis für sein ideales Wollen und ein Wort heldenhafter Erhebung auch im Sturz („der Degen hat weit öfter des Königs Sache verteidigt, als diese Brust beschützt") schließen wirkungsvoll und in hoch dramatischer Weise den Aufzug ab.[1])

---

1) Eine wesentlich andere Auffassung dieser Szene bekundet Bielschowsky (a. a. S. 386): „Die Geschichte gab dem Dichter den Zug an die Hand, daß Alba gegen Egmont und die anderen Vornehmen anfangs ein freundliches Benehmen zur Schau trägt und erst dann, nachdem er sie sicher gemacht hat, gegen sie seine Schläge führt. Das Verwerten dieses Zuges hätte die Spannung des vierten Aktes sehr verstärkt, aber er hätte die Sorglosigkeit Egmonts minder dämonisch

Einzelnes. „Hinten lauscht der Vogelsteller, der das Volk berücken will.“ Was Egmont hier vom Volke sagt, kann auf ihn selbst angewendet werden; hinter ihm selbst lauert gerade in diesem Augenblick der berückende Vogelsteller, der das Netz aufgestellt hat, ihn zu fangen. — Ein Seitenstück zu der freimütigen Sprache Egmonts ist in dem (ein Jahr vor Egmont 1787 erschienenen) Don Carlos von Schiller der Marquis Posa dem König Philipp gegenüber; aber Posa ist Vertreter eines unreifen, schwärmerischen Kosmopolitismus, Egmont einer gereiften Anschauung von dem Wert der Volksfreiheit und der nationalen Güter. — Alba: „der König sandte mich, . . . der König will, . . . der König hat nach tiefer Überlegung gesehen, . . . des Königs Absicht ist, . . . dies ist sein Entschluß.“ Wir sollen bei aller Verschuldung Albas auch seine Berechtigung nicht völlig vergessen, auch nicht den größten Gegensatz: König und Volk (s. oben S. 295).

Rückblick auf den ganzen IV. Aufzug. Kulturbilder und Elemente des geschichtlichen Lebens: Volksleben unter dem Druck einer Gewaltherrschaft, die Gewaltherrschaft selbst in einem Einzelbilde und in dem Rahmen desselben eine Reihe von kleinen Situationsbildern zur Übung der Kunst des Sehens; dahin gehören Egmont hoch zu Roß vor dem Eintritt in den Palast, der Hergang der Verhaftung selbst.

Zuwachs an bedeutenden Persönlichkeiten: die Genossen Albas, sein Sohn und vor allem er selbst. Wenn Alba mit dem Schluß des Aufzuges abtritt, ohne wieder zu erscheinen, wie Oranien am Schluß von Aufz. II, die Regentin am Schluß von III, 1, so wird damit nicht nur der Schauplatz für den Haupthelden in Aufz. V frei gemacht, sondern auch unser Gesamtinteresse mehr und mehr auf diesen konzentriert.

Zuwachs an bedeutsamen Charakterzügen der Haupthelden. Sie finden sich oben S. 331 ff. zusammengestellt. Die ideale Größe der Heldennatur Egmonts tritt in ihrer Erhabenheit immer voller heraus; aber auch Albas Erscheinung entbehrt nicht ganz der edlen Züge, und diese bilden das Neue an dem in den bisherigen Charakteristiken (s. oben S. 326) fast nur ins Dunkle gezeichneten Bilde. Die Summe der vorgeführten Charakterzüge ergibt in beiden eine Erhabenheit des Willens, aber in Alba eines solchen, der durch Taten überall schon sich bewährt hat und auch weiter in Taten sich offenbart, in Egmont eines solchen, der in Gedanken und Ideen sich bewegt, weil er die Gelegenheit zum Handeln versäumt hat, und der nun aus diesem Grunde in dem großen Wettkampfe unterliegt. Endlich läßt die bisherige Gesamtcharakteristik, die Verbindung von Idealen und Irrtümern, Recht

---

erscheinen lassen. Goethe machte deshalb keinen Gebrauch von ihm, sondern ließ Alba sofort durch drakonische Verordnungen sein furchtbares Gesicht enthüllen. Infolgedessen wissen wir von vornherein, wie die Bewegung zwischen Alba und Egmont verlaufen wird, und sind nur verwundert, daß Alba noch so viel Worte macht“ (!!).

und Schuld in dem Wollen beider Gegner deutlich erkennen. Diese Verbindung ist bei Alba nur ein Hineintragen einzelner lichter Züge in ein sonst dunkles Bild, bei Egmont ein immer volleres Heraustreten einer immer lichteren Erscheinung aus einer zuvor sie trübenden Umgebung und jene unlösliche Verschlingung von Schuld und Recht, in welcher auch die Schuld als ein Ergebnis idealen Wollens erscheint. Elemente des Tragischen, vgl. oben S. 316, 318 und 333.

Weiterführung der Haupt- und Nebenthemata. Das Hauptthema I in seinem ganzen S. 297 bez. Umfang, ebenso das Hauptth. II auf dem Grund der vom Dichter selbst gegebenen These: „er kennt keine Gefahr und verblendet sich über die größte, die sich ihm nähert" (s. S. 284), werden in steigendem Zuge durch die Volksszenen 1a—1c und die vorbereitenden Sz. 2a—2d ihrer Höhe in der großen Sz. 2e mit dem Zusammentreffen Albas und Egmonts entgegengeführt. Vor allem wird in diesem Akt die Mitwirkung einer unsichtbaren Handlung neben der sichtbaren aufgedeckt und zwar (a) in verschiedenen Formen, als eine Handlung, welche die eine Partei im geheimen gegen die andere heranziehen läßt, aber auch als die über beiden stehende Erscheinung eines höheren Willens; endlich (b) nach verschiedenen Arten der Bewegung, so daß die unsichtbare Handlung neben der sichtbaren eine Zeitlang ungeahnt nebenher zieht, dann aber, Wandlungen (Sz. 2d) oder Verderben (Sz. 2e) mit sich bringend, hereinbricht.

Diese unsichtbare Handlung wird zugleich Träger des Dämonischen im Sinne eines Dämonischen um uns, und das Verhältnis des ihr gegenüber dämonisch gebannten Egmont wird ein Bild, das Dämonische in dem Sinne eines Dämonischen in dem Menschen zur Erscheinung zu bringen (vgl. oben S. 291). Das Zusammenfallen endlich des Erwachens Egmonts aus dem dämonischen Wahn, gefeit zu sein, mit dem jähen Hereinbrechen des Verderbens selbst bringt jene doppelte Seite in dem Wesen des Dämonischen in einem Bilde zur Anschauung. — Von den Nebenthemen wird das Nebenth. 1, a so weiter geführt, daß der Dichter uns sehen läßt, wie der Held aus dem passiven Verhalten gefährlicher Tatenlosigkeit sich erhebt zu dem Heldentum eines mannhaften Eintretens für das Recht seiner Überzeugung, für die Freiheit und für sein Volk, und schon dadurch sich zu dem Bilde einer erhabenen Erscheinung läutert. Für das Nebenth. 2 ist in der Spannung der großen politischen Handlung kein Raum, für das Nebenthema 1, b der Zeitpunkt noch nicht gekommen; das Nebenth. 3 hingegen wird aufs neue mit dem Widerstreit berührt, in welchem Königstreue und Volkstreue im Gemüte des Helden liegen; ja dieser Widerstreit wird im gewissen Sinne zu dem die große Unterredung mit Alba bewegenden und beherrschenden Motiv; er findet zugleich sein Echo in der Stimmung des ganzen niederländischen Volkes und wird zu der großen, das politische Leben desselben bewegende Frage. Damit wird

das genannte Nebenthema hier in engste Verbindung mit dem Hauptth. I gesetzt und selbst zur Höhe eines Hauptthemas erhoben.

Abschluß der dritten Steigung in der Gesamthandlung; darüber vgl. S. 299.

V. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Das Ziel für die Bewegung der ganzen Handlung in diesem Akt ist der sühnende Tod Egmonts und die Verwandlung seines anscheinend schmachvollen Unterganges (auf dem Schafott) in den Heldentod eines großen Dulders. Diese Bewegung selbst vollzieht sich in folgenden Stufen: 1. eine Volksszene zeigt die lähmende Wirkung der Verhaftung Egmonts auf das Volk; dasselbe wird vergeblich von Klärchen zu seiner Befreiung aufgerufen (Sz. 1). 2. Egmont selbst in seiner Verlassenheit (im Gefängnis); der Anfang seiner sühnenden, inneren Läuterung (Sz. 2). 3. Der Bericht von der erfolgten Verurteilung und den Vorbereitungen zur Hinrichtung Egmonts; Klärchen geht ihm voran in den Tod. 4. Die Verkündigung des Todesurteiles selbst; die Wandlung Egmonts zu einem Heldentum des Duldens; Abschied vom Leben und Ausblick auf die befreienden Folgen seines Todes (Sz. 4). Das Ganze ist also ein Wechsel von 4 Szeneneinheiten, von denen Sz. 3 und 4 nach ihrer reicheren Gliederung auch als Szenengruppen gelten können, mit dem einheitlichen Zuge zur Höhe, welche in dem auf die Vision folgenden monologischen Schlußworte Egmonts liegt. Dem Szenenwechsel entspricht der Wechsel des Schauplatzes (Straße, Gefängnis, Klärchens Haus). Zwischen der ersten Nacht (Sz. 2) und der zweiten (Sz. 4) liegt ein Tag. — Grundhandlung, Haupthandlung und Nebenhandlungen gehen in diesem Akt zusammen und ineinander über. Der Akt geht von der Grundhandlung aus in Sz. 1, und kehrt zum Schluß des ganzen Dramas wieder zu derselben zurück, setzt sie beidemal aber zur Person Klärchens in Beziehung. Die Haupthandlung, der Gegensatz zwischen Alba und Egmont, wird in Sz. 4 durch das von Alba unterzeichnete und in seinem Namen verkündigte Todesurteil wiederaufgenommen (ein Schriftstück als Mittel für die Bewegung der Handlung, vgl. oben S. 320), und durch die moralische Vernichtung Albas, endlich durch die Einführung Ferdinands, der an Stelle des Vaters, wenn auch in entgegengesetztem Sinne tritt, gewissermaßen fortgeleitet. Die Nebenhandlung (Klärchen und Egmont) wird in Sz. 2 wenigstens zum Schluß berührt, in Sz. 1 und 3 zu einem Hauptinhalt, und kehrt am Ende des ganzen Dramas als stumme Handlung und Vision wieder.

Szene 1 (Szeneneinheit).

Der Schauplatz: eine einsame Straße; die Zeit: Abenddämmerung; Klärchen aus der häuslichen Enge und sittsamen Zurückhaltung durch die Angst um das Leben des Geliebten herausgetrieben, wagt sich, nur von

Brackenburg begleitet, unter das Volk, um es zur Befreiung Egmonts aufzurufen. Die Macht der Liebe bewirkt, daß die mädchenhafte Jungfrau sich zu einer Heldin entfaltet (s. das Nebenth. 1, b).[1] Ihre Hoffnung, ein Volk von Helden zu finden oder durch ihre Beredsamkeit erwecken zu können. Die Voraussetzung, von der sie ausgeht: die Befreiung Egmonts sei möglich; nicht unüberwindlich scheint ihr die Gewalt, welche das ganze Volk mit ehernen Banden gefesselt hat; ihre Losung, welche auch des Volkes Losung im Kampfe werden soll: „Egmonts Freiheit oder den Tod!"; das Ziel ist, auf den Willen des Volkes zu wirken; es ist das Ziel jeder wahren Beredsamkeit; die Disposition ihrer Rede: Aufforderung zur Gewalt, Hinweisung auf die Vergangenheit (Egmonts Heldenglanz und des Volkes einstige bewundernde Liebe für ihn), auf die Zukunft („werdet ihr leben, wenn er zugrunde geht? mit seinem Atem flieht der letzte Hauch der Freiheit!"); auf die Gegenwart (Egmont im Kerker auf die Befreiung durch sein dankbares Volk hoffend). Die Höhe liegt in ihrer Aufforderung: „Kommt! in euerer Mitte will ich gehen! wie eine Fahne wehrlos ein edles Heer von Kriegern wehend anführt, so soll mein Geist um euere Häupter flammen und Liebe und Mut das schwankende, zerstreute Volk zu einem fürchterlichen Heer vereinigen." — Das Ergebnis: die Bürger gelähmt und gebannt durch die Schreckensherrschaft und ihre neueste Gewalttat, die Verhaftung Egmonts, haben kein Verständnis für Klärchens Worte (Zimmermeister, Soest), oder nur Furcht (Jetter), und lassen das Heldenmädchen im Stich. — Die letzte Hoffnung Kl.s, im Bunde mit Br. Egmont durch List befreien zu können; neue Enttäuschung und jäher Umschlag (Peripetie) zur völligen Hoffnungslosigkeit, welche mit dem Leben hienieden abschließt („weißt du, wo meine Heimat ist?" Höhe). — Geistesverwandtschaft Kl.s mit Egmont; dieselbe liegt in ihrem Heldensinn, ihrer Hochsinnigkeit, ihrem Glauben an die Menschen, aber auch in ihrer Selbsttäuschung und Verblendung der Wirklichkeit gegenüber. — Ihre Erscheinung dem Volke gegenüber stellt einen neuen Gegensatz hin: Klärchen und das Volk (s. oben S. 296), der im wesentlichen zusammenfällt mit dem anderen: Fähigkeit und Unfähigkeit, sich aufzuopfern. Sodann tritt Brackenburgs selbstlose Treue immer gegenständlicher heraus, als ein dichterisches Motiv für sich (s. Nebenth. 3); er bleibt der sonst völlig Verlassenen treu zur Seite bis zu ihrem Todesgange, ja würde bereit sein, für sie selbst in den Tod zu gehen („glaubst du nicht, daß ich um deinetwillen sterben könnte?"). Teilnehmer der Handlung, ja Mittelpunkt ist endlich auch abwesend Egmont; ihm gilt der Aufruf zur Befreiung, sein ganzes früheres Heldentum wird in die Erinnerung zurückgerufen, aber seine Attrattiva hat auf das Volk die Wirkung ver-

1) Daß Klärchen in diesem Aufzug nicht in den Naturlauten des Kindes aus dem Volke spreche, sondern in Bildern und Gedanken einer Heroine, hat schon Goethe Frau von Stein gegenüber damit zu rechtfertigen gesucht, daß sie „als Heldin auftritt" (vgl. Th. Matthias an der oben S. 299 genannten Stelle).

loren; er wird verlassen wie Kl. In dieser Verlassenheit führen ihn uns die folgenden Szenen vor. — Das kurze Heldentum der Jungfrau ist ausgespielt, aber nicht verloren, sondern lebt wieder auf in der Verklärung einer Vision am Schluß des ganzen Dramas. — Die Volksszene ist die 4. und letzte dieser Gattung im Drama, vgl. oben S. 298. Wie stumm ist doch das Volk allmählich geworden; wie stumm bleibt es auch dem beredten Munde Kl.s gegenüber, durch welchen zum erstenmal wirkliche Beredsamkeit zum Ausdruck kommt (pectus est, quod disertos facit) gegenüber der Sprache festfroher Redseligkeit in I, 1, philiströser Kannegießerei oder phrasenhafter Sophistik in II, 1, ängstlicher Sorge und frecher Verwegenheit in IV, 1; vgl. oben S. 302 Anm. 2.

Einzelnes. Die Vertreter des Volkes erscheinen hier zum letztenmal. Da sie sich jetzt nur leidend verhalten, sind die früheren Unterschiede der Typen verblaßt; nur die furchtsame Schneiderseele ist wieder zu erkennen. Der Dichter will mit seiner Zeichnung das Volk wankelmütig und unzuverlässig (vgl. Klärchens Monolog in Sz. 3) darstellen; denn sonst würde er, so aussichtslos, ja „toll" (nach Br.) ein Befreiungsversuch auch gewesen wäre, die Teilnahme des Volkes an dem Schicksale Egmonts deutlicher zum Ausdruck gebracht haben. Daß das Volk willenlos und wie unter einem Banne stehend ihn jetzt im Stich läßt, ist die Nemesis für die willenlose Verblendung Egmonts. — Kl.: „Mit jedem Schritt der Dämmerung werd' ich ängstlicher; ich fürchte diese Nacht." Diese Worte sind bezeichnend für den Widerstreit mädchenhafter Scheu und heldenhafter Erhebung in ihrem Gemüt. Tragische Ironie in dem Schlußwort dieser Ausführung: „er sieht vielleicht — gewiß, er sieht das Morgenrot am freien Himmel wieder." — „Wenn der Ruf ihn ankündigte, wenn es hieß: ‚Egmont kommt! er kommt von Gent!' da hielten die Bewohner der Straßen sich glücklich, durch die er reiten mußte" usw. usw. Vgl. die ähnliche Schilderung in Shakespeares Julius Cäsar I, 1 von der Begrüßung des Pompejus durch das Volk. Über Gent führte ihn die Siegesstraße von St. Quentin und Gravelingen nach Brüssel; Gent war auch die Hauptstadt seiner Statthalterschaft (ebendahin wurde nach dem geschichtlichen Hergang Egmont nach seiner Verhaftung übergeführt). — „Da stand ich in meinem Winkel, schob das Fenster halb auf, verbarg mich lauschend" usw.; ein kleiner Widerspruch mit der Angabe oben in I, 3: „wenn er heraufsah, lächelte, nickte, mich grüßte" usw. — „Das alte Schloß"; es ist das Hôtel de ville gemeint, vor welchem die Hinrichtung stattfand.

Szene 2 (Szeneneinheit).

Schauplatz: das Gefängnis „im alten Schloß", s. oben zum Schluß von Sz. 1. Die Zeit: die erste Nacht der Gefangenschaft Egmonts, vgl. unten Sz. 4c: „die letzte Nacht hielt mich ungewiß auf meinem Lager wachend." — Ein längerer Monolog und dem Wesen eines solchen

entsprechend die Aufdeckung des Innenlebens und zwar nach allen Seiten. Dasselbe stellt zunächst eine Entwickelung dar: innere Wandlung aus dem früheren Zustande äußerster Sorglosigkeit (II, 2c: „die Sorglichkeit ist ein fremder Tropfen in meinem Blute" usw.) in denjenigen nagender Sorge („o Sorge! Sorge! die du vor der Zeit den Mord beginnst" usw.) und von dieser wiederum zur Hoffnung auf Befreiung (durch die Gerechtigkeit des Königs, die Neigung der Regentin, die Freundschaft des Adels, vor allem Oraniens, die begeisterte Liebe des Volkes). In dieser Entwickelung entspricht der erste Zustand (die Sorge) der Wirklichkeit seiner Lage, und die Wandlung ist hier ein Zeugnis seiner inneren Läuterung; der zweite (der wiederkehrenden Hoffnung) beruht auf einer Selbsttäuschung, wirkt deshalb auf uns wie tragische Ironie und wird eine Peripetie zur Folge haben. Sodann wird die ganze Stimmungswelt beherrscht durch den Gegensatz zwischen dem Sonst („dem Erinnerungstraum des Glückes, das er so lang besessen") und dem Jetzt einer furchtbaren Wirklichkeit, zwischen der sorglosesten Unbefangenheit und der ahnungsvollen Sorge, dem Genuß der ungebundenen Freiheit eines kraftvollen Heldentumes (s. die treffende Charakteristik desselben: „wo wir die Menschheit ganz in allen Adern fühlen" usw.) und dem beängstigenden Dasein in der Grabesluft des Kerkers. Endlich kommen in diesem großen Rahmen seines allgemeinen seelischen Zustandes die mannigfachsten Empfindungen zur Geltung, die sonst auch seine Seele füllen; der Helden- und Freiheitssinn, das Naturgefühl, der Glaube an die Menschheit (hier an die Gerechtigkeit des Königs), das Vertrauen auf die Macht der Freundschaft (der Regentin, Oraniens), auf die Dankbarkeit eines begeisterten Volkes; seine Liebe. — Das Ergebnis; Übergang zum passiven Heldentum; der Anfang einer Läuterung seines Gemütes und somit einer Sühne. Er fühlt den innersten Kern seines Wesens berührt und „wie der Klang der Mordaxt an seiner Wurzel nascht"; er ahnt den Sturz, der „krachend und zerschmetternd die Krone fällen wird", und es erfüllt sich, was er in frevlem Übermut einst heraufbeschworen hatte, s. oben S. 314. Er ahnt darin zugleich auch die „verräterische" Gewalt dämonischer Mächte, des ihn „verräterisch" an den Abgrund führenden Geschickes.

Einzelnes. „Frisch hinaus ins Feld, wo aus der Erde dampfend jede nächste Wohltat der Natur, und durch die Himmel wehend alle Segen der Gestirne uns umwittern." Diese Stelle voll höchsten Naturgefühles erinnert an die Stellen in Werthers Leiden unter dem 10. Mai, 16. und 19. Juni (die Schilderung der Natur nach dem Gewitter), 18. August. Vgl. Goethe in den Gesprächen mit Eckermann (III. 11. März 1828): „Die frische Luft des freien Feldes ist der eigentliche Ort, wo wir hingehören; es ist, als ob der Geist Gottes dort den Menschen unmittelbar anwehte und eine göttliche Kraft ihren Einfluß ausübte."

Szene 3 (Szenengruppe).

Die Szene ist zweiteilig: ein Monolog Klärchens (Sz. 3a), danach ein Dialog mit Brackenburg (Sz. 3b). Schauplatz: die Stätte des Stillebens in I, 3 und des Liebesidylles in III, 2 wird jetzt zur Stätte des erschütterndsten Leides mit dem Tode Klärchens.

Zeitverhältnisse: zwischen dieser Szene und der voraufgehenden liegt nur ein Tag (im Widerspruch mit dem geschichtlichen Hergang, nach welchem die Verhaftung am 9. September 1567, die Hinrichtung am 5. Juli 1568 stattfand). Der Schluß der voraufgehenden Sz. 2, die Hoffnung Egmonts, Kl. werde ihn zuerst in der Freiheit begrüßen, scheint beide Szenen noch enger zusammenzurücken; im übrigen stehen sie in dem Verhältnisse eines Kontrastes. — Das allgemeine Verhältnis des Monologes zu dem folgenden Dialog: die Folterqual angstvoller Erwartung und eine schreckensvolle Gewißheit, die über alle Befürchtungen weit hinausgeht.

Sz. 3a. Brackenburgs Ankunft zu ungewohnter nächtlicher Stunde wird vorbereitet. Kl. ahnt mit dem sicheren Gefühl der Liebe die Verurteilung Egmonts; diese scheint ihr schon jetzt „entsetzliche Gewißheit". Ebenso schafft das Einverständnis der Liebe die gleiche Ideenverbindung, wenn sie ebendieselben Möglichkeiten einer Rettung überschlägt, wie vorher Egm., nur nicht hoffenden Gemütes wie jener, sondern angstvoll zweifelnd. Auf ihre Hilfe allein scheint der Geliebte angewiesen zu sein, und sie ist frei; aber „in ihrer Freiheit liegt die Angst der Ohnmacht".

Sz. 3b. Zwei Schreckensnachrichten werden von Br. überbracht: die Gewißheit der Verurteilung Egmonts und die Vorbereitung zu seiner Hinrichtung (Aufrichtung des Schafotts). Kl.s Entschluß, dem Geliebten in den Tod voranzugehen, ihr Abschied vom Leben (Abschied von Br. und letzte Aufträge für ihn), die entscheidende Tat und ein Nachwort Br.s. — Die psychologische Entstehung ihrer Entscheidung: das grauenvolle Bild, welches Br. von den Vorkehrungen zur Hinrichtung Egmonts vor ihrem Geiste hat entstehen lassen, zeitigt ihren Entschluß; aber sie will über das Grauen des Bildes eine Hülle ziehen („laß diese Hülle auf meiner Seele ruhen") und richtet sich auf an einem anderen Bilde, das ihr den Geliebten zeigt, solchem Grauen entnommen durch einen sanften Tod, wie sie selbst ihn für sich gewählt hat. Die Erinnerung an den Tag, der anbrechen und jene Hülle grausam hinwegreißen wird, treibt sie zur raschen Tat („mich scheucht des Morgens Ahnung in das Grab"). — Das Verhältnis Kl.s zu Br. und umgekehrt: Kl. erklärt durch einen Rückblick die Art ihres Verhältnisses zu Br., nicht ganz ohne Widerspruch mit ihren früheren Aussagen in I, 3a: „ich habe unrecht gegen ihn und mich nagt's am Herzen" usw., „ich mache mir Vorwürfe, daß ich ihn betrüge" usw., sowie mit ihrer Lüge ebendas. 3c: „der Vetter kommt"; aber sie sühnt zugleich scheidend die an Br. begangene Schuld. Br., das Bild einer rührenden Sigwart- und Werthertreue und einer selbst- und

neidlosen, still in sich verglühenden Liebe („ich habe ihn nie verflucht“; „Gott hat mich treu erschaffen und weich“). — Ergebnis: Kl. wird dem furchtbaren Geschick, die Hinrichtung des Geliebten erleben zu müssen, entrückt.

Einzelnes. Die Schilderung des Schafotts ist ein Meisterstück der Schilderung, welche nicht die fertige Sache, sondern ihre Entstehung uns vorführt, auch sonst Handlungen an Stelle eines Zustandes setzt (Lessings Laokoon). Die Hinrichtung selbst wird als ein Schauspiel des Gräßlichen unseren Augen entzogen, nicht aber unserer Phantasie; ähnlich Schiller in der Maria Stuart. — Das Fläschchen Gift, s. oben I, 3. — „Steh meiner Mutter bei ... beweint das Vaterland und den, der es allein erhalten konnte“ usw. Zusammenfassung alles dessen, was ihre Seele füllt: Liebe zur Mutter, zum Geliebten, zum Vaterlande und schwesterliches Vertrauen zu dem, welchem sie diese letzten Aufträge übergibt. Zarteste Weiblichkeit, die liebend der Liebsten gedenkt, und darüber ein Nachglanz heldenhaften Gefühles, welches dem Vaterlande gehört; so wird sie ganz auch des Geliebten würdig. — Es ist natürlich, wenn Kl. die „Hoffnung“ Br.s, er werde ihr nach Egmonts Tode dereinst noch etwas sein können, von sich weist; sie würde so auch Ferdinand gegenüber sich verhalten, dem Egmont sterbend sie als ein Vermächtnis übergibt; darüber s. unten Sz. 4b. — Br.: „Sie läßt mich zum letztenmal wie immer“; vgl. oben S. 307. — „Sie geht voran; der Kranz des Sieges aus ihrer Hand ist Egmont“ usw.; neue Vorbereitung auf die Vision am Schluß. — Br.: „Soll ich folgen“ usw. Der Ausgang ist eine Umkehrung des Ausganges in Werthers Leiden; eine Werther-Natur, die nicht in den Tod geht; den Grund seiner Handlungsweise gibt Br. selbst deutlich an; aber zu dem anderen, Überwindung seines qualvollen Zustandes durch Ermannung zu einem „miteingreifenden, rettenden, wagenden Tatenleben“ (s. oben S. 307) weiß er auch jetzt sich nicht zu erheben. — Die aufflammende Lampe und die Musik, welche Kl.s Tod bezeichnen sollen, sind als ein Zugeständnis an das Theaterpublikum zu betrachten, das sich gern durch solche Mittel rühren läßt.

Szene 4 (Szenengruppe).

Gliederung. Eine Dreiteilung: die Verkündigung des Todesurteiles Sz. 4a; Egmont und Ferdinand Sz. 4b; die letzten Monologe Egmonts unmittelbar vor der Hinrichtung; das Ganze ein Zug allmählicher Läuterung Egmonts zum Bilde eines sich immer voller verklärenden Heldentumes.

Sz. 4a. Silva ist entsprechend der früheren Charakteristik in IV, 2 das geeignetste Werkzeug, „blindlings gehorchend“ die Befehle Albas auszuführen; die Erwartung Albas, er vor allem werde Mut, Entschlossenheit, unaufhaltsames Ausführen zeigen, erfüllt er auch jetzt. — Der Seelenzustand Egmonts weist auf den Schluß von Sz. 2 zurück; er erwacht aus dem Hoffnungstraum zur Schreckenswirklichkeit, die er gern

auch für einen Traum halten möchte (Peripetie). Die Aufdeckung der wirklichen oder erwarteten Schrecken schließt eine Steigerung in sich: Verurteilung, Furcht vor nächtlichem Meuchelmord durch Henkershand, öffentliche Hinrichtung „vorm Angesicht des Tages". — Die Fassung des Todesurteiles selbst ist frei erfunden. Datum und Jahreszahl werden nach des Dichters Weisung undeutlich gelesen, damit dem Zuhörer der geschichtliche Anachronismus verdeckt bleibe. Geschichtlich aber ist, daß Alba als dem Vorsitzenden des „Gerichtes der Zwölfe" (s. oben S. 324) vom Könige die besondere Vollmacht übertragen war, auch die Ritter des goldenen Vlieses zu richten. In die vorwurfsvolle Frage: „kann die der König übertragen?" drängt Egmont zusammen, was sein königstreues Gemüt von Empfindungen der Anklage für den König nach so herber Enttäuschung in sich trägt. Später Sz. 4b entschuldigt er des Königs Verfahren; jetzt soll Alba als der eigentlich Schuldige hingestellt werden, damit er vornehmlich auch moralisch gerichtet werde. — Über den historischen Verlauf dieser Szene ist Schillers Darstellung zu vergleichen in der Beilage I zu seiner Geschichte des Abfalles d. N. S. 376.

Sz. 4b. Der Reichtum innerer Handlung ist in diesem Abschnitt der Szene so groß und mannigfaltig, daß er einen besonderen Vorblick verlangt. Leicht unterscheidet man folgende Glieder: 1. sittliche Erhebung Egmonts über Alba durch die moralische Verurteilung des letzteren; 2. letzte Hoffnung Egmonts auf Rettung und Enttäuschung; seine flehentliche Bitte um Rettung ist vergeblich; er wird zum rührenden Bilde eines ἱκέτης; 3. neue und nunmehr ungebrochene Erhebung Egmonts zur vollen sittlichen Größe und zum Heldentum eines Dulders; die letzten Aufträge, mit denen er sich von den Sorgen des Lebens loslöst. — Eingefügt ist und zu Abschn. 2 gehörig als ein ganz neues Motiv der Freundschaftsbund des Helden mit dem Sohne seines Todfeindes.

(1.) Die moralische Vernichtung Albas liegt in der offenen Anklage Egmonts, daß Alba aus persönlichsten Gründen ihn als Opfer „seines niedrigen Hasses und kleinlichen Neides" zu Fall gebracht habe, in der Aufdeckung ferner, daß hier „ein kleiner Geist sich Siegeszeichen erschleichend aufrichte", in dem Hinweis endlich, daß die Welt für solche Siegeszeichen nur Verachtung habe. Die Wirkung dieser moralischen Verurteilung wird dadurch erhöht, daß der Sohn sie mit anhören muß, dem etwas zu gelten und den sich gleich zu bilden Albas höchstes Ziel gewesen war (s. oben S. 327). Nun trifft freilich diese Anklage nicht unmittelbar das Ohr Albas; aber die Hinweisung auf die Verachtung der Welt ist einer Berufung auf das Urteil der Nachwelt und der Geschichte gleich; vor ihrem Richterstuhl ist der Heldenruhm Albas dahin. Sodann eröffnet die Aufdeckung der Stellung Ferdinands zu Egmont einen Ausblick auf eine Abwendung des Sohnes von dem Vater, welche diesen in das Mark des Lebens treffen wird (vgl. unten S. 343). Alles das vereinigt sich zu einer Nemesis für die schwere Schuld Albas. — Der Dichter hat hier die Kehrseite zu dem Bilde gezeichnet, das er in IV, 2, s. oben S. 327,

vorführte, und welches auch ideale Züge Albas trug (seine hohe Auffassung von der königlichen Majestät und seine Königstreue); er wollte, daß das Gesamtbild Albas sich aus beiderlei Zügen zusammensetze, und fand die Quelle der Auffassung dieser Szene in der Volksmeinung, von welcher Strada berichtet: „das Volk sprach, da es aus Haß gegen Alba oder aus Liebe für Egmont urteilte, den Angeklagten frei, und schob alle Schuld auf Alba, der von Haß gegen Egmont, seinen alten Nebenbuhler im Kriege, sich habe hinreißen lassen; man erzählte, dieser habe es dem Egmont nicht vergeben können, daß er ihm einst beim Würfeln viele tausend Dukaten abgewonnen und später bei einem öffentlichen Feste, da sie um die Wette schossen, ihn überwunden habe, was die Niederländer mit ungeheuerem Beifall aufgenommen, da sie diesen Sieg über den spanischen Heerführer sich selbst zur Ehre gerechnet" (nach der Übersetzung Düntzers a. a. O. S. 36; den lateinischen Text gibt die Hempelsche Ausgabe S. 86). Die weitere Ausführung Stradas, daß der König das Urteil vollzogen, Alba aber seine Bedenken gegen die Vollziehung desselben ausgesprochen und diese hinauszuzögern verstanden habe, ist ungeschichtlich; das richtige Verhältnis, die Verurteilung allein durch Alba und sein Interesse gerade an einer Beschleunigung der Vollstreckung, ehe nämlich Oranien entscheidende Schritte zur Rettung Egmonts gelungen sein möchten, gibt Schiller a. a. O. S. 374.

(2.) Die Sühne Albas wird durch den Mund seines Sohnes ausgesprochen. Dieser hat zunächst selbst als Sühne für seine Mitschuld die schwere Anklage Egmonts hinzunehmen; er sühnt ferner sein Unrecht durch eine, freilich nicht vollbefriedigende (darüber siehe den Schluß der ganzen Betrachtung) entschuldigende (?) Erklärung seiner Handlungsweise, daß er „als ein gezwungenes, lebloses Werkzeug" des väterlichen Willens gehandelt und den Vater fußfällig um das Leben Egmonts angefleht habe. — Damit verbindet sich das oben genannte Motiv: der Freundschaftsbund Ferdinands und Egmonts. Die Bedeutung dieses Motivs: die tiefe schwärmerische Neigung Ferdinands für Egmont adelt den sonst willensschwachen Jüngling[1]); sie ist ein neues und letztes Zeugnis für die Macht der Attrattiva Egmonts; sie dient dazu, den Heldenglanz des sonst auch von seinem Volk verlassenen Egmont wieder herzustellen; die Anerkennung seiner vollen Heldenehre (vgl. oben S. 94, 264, 272) durch den Mund des Sohnes seines Todfeindes und damit die Klärung seines Bildes wird zu einer Vorbereitung auf die höchste und letzte Verklärung desselben am Schluß der Dichtung; die neue Freundschaft wird für Egmont „ein unerwarteter Trost auf dem Wege zum Grabe"; die bewundernde Hingabe endlich eines begeisterten Jünglings an einen Helden ist an sich ein hochpoetisches Motiv (vgl. Klopstock im Eingang seiner Ode: „Mein Vaterland", „Epische und lyrische Dichtungen"

1) Er wird zu einem verkleinerten Abbild Egmonts; über die Verwendung dieses Mittels bei Goethe s. oben S. 224, Anm. 1.

erl. von Frick u. Polack, Bd. IV, 2. Abt. S. 258, und oben zu Lessings Philotas S. 24). Es wirkt ergreifend vollends, wenn, wie hier, ein solcher Bund in der Todesstunde geschlossen wird. Es scheint, daß auch Goethe der Geistesrichtung seines Zeitalters, welches das Freundschaftsthema liebte (s. oben S. 24 und Bd. IV, 1. Abt. S. 276 und 357), ein Zugeständnis gemacht hat; vgl. die gebrochene, aufs neue geschlossene und wiederum gebrochene ritterliche Freundschaft Götzens und Weislingens in Götz v. B., des Orestes und Pylades in der Iphigenie, des Staatsmannes Antonio und des Dichters Tasso im Tasso. — Wenn wir endlich bedenken, daß in demselben Maße, in welchem die Freundschaft Ferdinands für Egmont wächst, auch die Abwendung des Sohnes von seinem Vater zunimmt, daß die Beteuerungen verehrungsvoller und hingebender Bewunderung für Egmont in die schneidendsten Anklagen gegen seinen Vater übergehen, der ihn grausam den tiefsten Schmerz des Lebens habe durchempfinden lassen, damit er „taub und unempfindlich gegen das Schicksal" werde, der nun „alle Lebenslust und Freude" in ihm zerstöre, so daß ihm die Zukunft schal, verworren und trüb erscheine — so tritt hier noch ein anderes Motiv hervor, das zu allen Zeiten, im besonderen von Schiller, in einer ganzen Folge von Dramen dichterisch behandelt worden ist, der Konflikt zwischen Vater und Sohn; vgl. Soph. Antigone, Schiller in den Räubern, im Fiesco (Andrea und Gianettino), in Kabale und Liebe, im Don Carlos und Wallenstein; in der Jungfrau von Orleans ist es der Konflikt zwischen Vater und Tochter; man wird in dieser Szene des Egmont mehrfach an Äußerungen des Don Carlos über seinen Vater Philipp erinnert. — Die Bitte um Rettung, dem neu gewonnenen Freunde vorgetragen, ist nur natürlich; aber der Dichter wird auch durch dichterische Gründe zu dieser Ausführung bestimmt worden sein. Zunächst ist es historisch, daß Egmont bis zum letzten Augenblick auf Begnadigung hoffte. Sodann ist das Bild eines ἱκέτης an sich ein rührendes Motiv; vgl. die Verwendung dieses hochpoetischen Mittels bei Homer in der Ilias, in Schillers Jungfrau von Orleans, auch im Götz v. B., s. oben S. 265. Es ist ferner rein menschlich, wenn der Versinkende nach einem letzten Anhalt für seine Hoffnung sucht; auch sind die Rettungshoffnungen Egmonts ein rührendes Seitenstück zu denen Klärchens; endlich soll der Held die Tiefen völliger Hoffnungslosigkeit ganz durchmessen, dieselbe wie eine innere Krise überwinden, um dann ganz zu genesen, sich zur vollen Erhabenheit eines ungebrochenen Heldentumes zu erheben und in der Verklärung eines solchen abzuscheiden. Sieht man ferner auf Ferdinand, so ist, Zeuge sein zu müssen, wie der schwärmerisch verehrte Held ihn, den neu gewonnenen Freund, in so erschütternder Weise vergeblich um sein Leben anfleht, eine Nemesis für die Mitschuld Ferdinands, und die quälende, „seine Brust wie mit Klauen erfassende" Verzweiflung, selbst das Netz über dem unrettbaren Opfer zusammengezogen zu haben, wird die Sühne dieser Schuld. Den Übergang zur Fassung Egmonts, zu welcher er sich aus der Hoffnungslosigkeit empor-

ringt, macht die Klage, die der Held über sein Los anstimmt, wiederum ein neues, rührendes Motiv von hoher, dichterischer Schönheit, die Klage über den allzu frühen Untergang eines Helden, eine Totenklage aus dem Munde des Lebenden selbst, begleitet von der Klage des jugendlichen Freundes (Ferd.: „o, welche Stimme reichte zur Klage!"). Die Genesung selbst aber vollzieht sich in Egmont — psychologisch sehr wahr — durch den Anblick des Schmerzes seines jungen Freundes, der „für ihn die Todesschmerzen empfinde, für ihn leide". In der tröstenden Aufrichtung des jungen Freundes liegt auch die Verzeihung Egmonts für Ferdinand ausgesprochen.

(3.) Im folgenden Teile des Gespräches handelt es sich nur noch um den Abschluß der inneren Läuterung Egmonts. Der erste Rückblick auf sein Leben („eines jeden Tages hab' ich mich gefreut; an jedem Tage mit rascher Wirkung meine Pflicht getan, wie mein Gewissen sie mir zeigte") ist noch einseitige Betonung seines Rechtes, noch kein Bekenntnis einer Schuld. Ferdinand, der für die eigene Schuld Nachsicht gefunden, darf in der Wahrhaftigkeit eines wahren Freundes ihn mahnend daran erinnern, daß Egmont nach dem Urteil aller, der Freunde, wie der Feinde, „einen gefährlichen Weg gewandelt sei", „daß er sich selber getötet habe". Egmont sühnt die Schuld durch das kurze, aber inhaltsschwere Bekenntnis: „ich war gewarnt." Dasselbe trifft aber nur eine Seite seiner Schuld, den ihm angeborenen Leichtmut, mit welchem er auch über die ernstesten Dinge sich hinwegsetzte. Den tieferliegenden Grund, die dämonische Verblendung als Frucht eines dämonischen Zuges seiner Natur das Geschick zu versuchen, kann nicht Ferdinand, kann nur Egmont selbst aufdecken. Es geschieht in den Worten: „es glaubt der Mensch sein Leben zu leiten, sich selbst zu führen, und sein Innerstes wird unwiderstehlich nach seinem Schicksale gezogen." Diese Worte, verglichen mit den sonstigen Zeugnissen über das Dämonische in dem Drama (s. oben S. 303, 313ff., 315, 318, 328ff., 333, 334, 339), enthalten ein weiteres schwerwiegendes ‚Geständnis, auch wenn er meint, sich dieser Gedanken leicht entschlagen zu können (darüber Näheres am Ende der ganzen Betrachtung). Den Beschluß machen die letzten Aufträge an Ferdinand, die Mahnung, die verderbende Gewalt seines Vaters aufzuhalten und zu lenken, soweit es möglich sei, die Bitte, sich der Seinigen anzunehmen, der Geliebten und des treuen, alten Dieners Adolf, da ihm Richard im Tode vorangegangen ist.

Einzelnes. „Eines jeden Tages hab' ich mich gefreut" usw., eine Selbstcharakteristik, welche die Lebensfreudigkeit, die leichte („rasche") Art, zu leben, aber auch Pflichtgefühl und Gewissenhaftigkeit (s. I, 2b und oben S. 304) als besondere Wesenseigentümlichkeiten (notae essentiales) zusammenstellt. — „Noch eins! . . . ich kenne ein Mädchen" usw. Hierzu vgl. zunächst Goethe selbst in der italienischen Reise im Bericht über den Monat Dezember 1787. Er spricht dort von einem Briefe aus Weimar

mit kritischen Bemerkungen über den Egmont. „Was aber am meisten", heißt es dort, „den Freundinnen tadelnswert schien, war das lakonische Vermächtnis, womit Egmont sein Klärchen an Ferdinand empfiehlt." Dann folgt ein Auszug aus dem damaligen Antwortschreiben, der über seine Absichten den besten Aufschluß geben könne. In demselben heißt es: „wie sehr wünscht' ich nun auch Eueren Wunsch erfüllen und dem Vermächtnis Egmonts einige Modifikationen geben zu können"; aber er habe bei allem Nachdenken doch nichts finden können, was er abzukürzen hätte. Gleichwohl werden wir uns gestehen dürfen, daß es wohl noch eine andere Art für Egmont gegeben haben würde, dem Freunde die Obhut über sein Kleinod ans Herz zu legen, durch welche jede mißverständliche Auffassung hätte ausgeschlossen werden können. Wie Kl. selbst dachte, darüber s. oben S. 340.

Sz. 4c. Egmont allein, nunmehr von allen verlassen; seine **Todesweihe**, ein Moment inhaltreichster Vertiefung und Sammlung, die **Höhe des ganzen Dramas**. Die Einzelpunkte in dieser letzten Handlung: 1. die wiedergewonnene innere Ruhe Egmonts; 2. der letzte Schlummer; 3. Visionen; 4. Verklärung des Heldentumes; 5. der Todesgang. Von diesen Punkten sind 1—4 Vorbereitung auf 5. — (1.) Der Zustand der wiedergewonnenen inneren Ruhe. Egmont ist „der Sorgen los und der Schmerzen, der Furcht und jedes ängstlichen Gefühles". Aber diese Sorglosigkeit ist nicht mehr die eines mit der Gefahr spielenden Leichtmutes, sondern eines durch schwere innere Kämpfe beruhigten Gemütes, eines geläuterten, gereiften und gestählten Charakters. Daß er dem Feinde diese Wohltat dankt, bezeugt noch einmal die sittliche Erhebung Egmonts über Alba, die moralische Vernichtung desselben. (2.) Der letzte Schlummer beweist die Tatsächlichkeit des gewonnenen Friedens, ist ein das Gräßliche der zu erwartenden Handlung milderndes **Vorbild** des **letzten** Todesschlummers und ermöglicht die Vision. (3.) Die Vision zeigt eine stumme Handlung, welche den gegenwärtigen Vorgang durch einen seherischen Blick in die Zukunft erweitert, den Helden der Frucht seines Todes, der den Provinzen die Freiheit verschaffen wird, gewiß macht, ihm die **Anerkennung** eines siegreichen Helden zuteil werden läßt (s. oben S. 94), ihn mit dem Lorbeer krönt und damit sein Heldentum nicht nur voll wiederherstellt, sondern auch mit dem Glanze der Unsterblichkeit umgibt. (4.) Die Deutung der Vision durch den erwachenden Egmont sagt uns, daß er auch selbst die Gewißheit der Verklärung seines Heldentumes und des seiner wartenden Nachruhmes erlangt hat. (5.) So kann er freudig den Todesgang antreten und die Höhe des Heldentumes auch durch ihn bezeugen. Der Todesgang wird zu einem Freiheitsgang, nicht allein für sich, sondern für sein ganzes Volk; mit seherischem Auge sieht er den Freiheitskampf der Niederländer, tritt an ihre Spitze, durchlebt wachend und vorwegnehmend in einer Vision anderer Art, was die Vision des voraufgegangenen Schlummers ihm gezeigt hatte, und stirbt, sein Volk als Führer begeistert mit sich

fortreißend und für dessen Freiheit sich opfernd, wie in einer Schlacht fallend den schönsten Heldentod.

Einzelnes. Es erfüllt sich die Prophezeiung in II, 2e: „Haß und ewige Trennung vom spanischen Namen werden sich gewaltsam erklären"; aber freilich unter ganz anderen Umständen, als er damals in seiner Kurzsichtigkeit gedacht hatte. — Bedenkliches und Berechtigtes in der Verwendung der Vision, in welcher Klärchen dem Helden als Göttin der Freiheit erscheint. Zunächst ist zuzugeben, daß der Dichter mit dieser theatralischen Allegorie, wie oben Sz. 3 zum Schluß, ein Zugeständnis an das große Theaterpublikum gemacht hat, und daß die Wirkung desselben auf feiner Gebildete immer etwas befremdlich bleibt. Aber das Befremdliche wird wesentlich gemildert durch folgende Erwägungen: die Vision war vorbereitet durch die Worte Klärchens in Sz. 3b: „irgend einen Engel sendet der Gott" usw., sowie durch diejenigen Br.s: „sie geht voran, der Kranz des Sieges aus ihrer Hand ist dein", endlich durch das die ganze voraufgehende Szene durchziehende Thema der Wiedervereinigung Kl.s mit Egmont. Die Vision ist ferner einem mehr lyrischen, als dramatischen Abschnitt, den letzten Monologen Egmonts, eingefügt. Es ist ein wirksamer Kontrast, wenn „der, welcher durch sein ganzes Leben gleichsam wachend geträumt, zuletzt noch gleichsam träumend wacht". (Urteil der Angelika Kaufmann bei Goethe in der italienischen Reise a. a. O.) Die Vision täuscht uns mit dem, was sich von inneren Vorgängen in dem Gemüt Egmonts an die Vision anschließt, über das Gräßliche der bevorstehenden Hinrichtung hinweg und bildet den so furchtbaren Abschied vom Leben in das Erhabene um. Egmont wird nach der erhebenden Wirkung der Vision nun aus dem Leben hinweggenommen in einer Weise, die an die Worte des Perikles erinnert, mit welcher dieser in der Leichenrede (Thucydides II, c. 42) die auf dem Schlachtfelde Gefallenen preist: „sie sind dem Leben entrückt in einer kurzen Krise und mehr im Hochgefühl des Ruhmes, als mit der Empfindung einer Todesangst"; vgl. damit die anderen Worte ebendaselbst: „sie haben die Schwächen des Lebens durch Heldentum hinweggetilgt und dadurch dem Vaterlande mehr gegeben, als vorher durch ihre Fehler entzogen"; s. auch Uhland, „die sterbenden Helden": „wohl wiegt eines viele Taten auf, . . . das ist um deines Vaterlandes Not der Heldentod. Sieh hin! die Feinde fliehen; blick hinan! der Himmel glänzt, dahin ist unsere Bahn!" Endlich und vor allem wird die Vision dem Dichter ein Mittel, den notwendigen Ausblick in die Zukunft, auf die Bedeutung des Todes Egmonts für die Freiheit der Niederländer und auf die Erfolge des Freiheitskrieges selbst, der „den Wall der Tyrannei zusammenreißen und die Fremdherrschaft ersäufend hinwegschwemmen werde", anschaulicher, damit aber auch für den Helden selbst gewisser und trostreicher zu machen. So liegt der Zweck der Vision darin, durch „die Erscheinung implicite das zu zeigen, was man sonst noch mündlich von dem Helden erklärt wünscht" (nach

einem von Goethe a. a. O. gebilligten Urteil der Angelika Kaufmann). Mithin ist Schillers Urteil, wenn er jene Vision nur einen sinnreichen Einfall nennt, der uns „mit einem salto mortale in eine Openwelt versetzte", einseitig und wird dem Dichter nicht ganz gerecht. Vgl. hierzu auch H. Baumgart, Handbuch der Poetik S. 199: „Im Grunde sind alle Vorstellungen des Wunders, Zaubers und Gespensterspuks ihrem Kern nach symbolisch; die Erscheinung wird in ihrer Idee erfaßt, und dieser Idee wird Gestalt gegeben; wenigstens werden, nur in diesem Sinne ergriffen, diese Vorstellungen für die Dichtung ihren Wert haben. Alle großen dramatischen Dichter haben sich solcher symbolischen Gebilde frei und unbekümmert um realistische Einwendungen und trotz derselben immer mit dem Rechte des unzweifelhaften Erfolges bedient: der viel und oft mit Unrecht geschmähte deus ex machina der Alten, so z. B. der Herakles in des Sophokles „Philoktet", ist, wenigstens in den Händen des echten Dichters, gar nichts anderes als die Benutzung des Volksglaubens in diesem Sinne; mit ganz demselben Rechte wie Shakespeares Gespenster in Hamlet und Macbeth oder die Erscheinung Klärchens als Freiheit in Goethes Egmont, ist er die ergreifende Objektivierung mächtiger Ideenwirkung im Gemüt." — Die das Stück beschließende Siegessymphonie soll die angeregten Empfindungen fortleiten; von ihr gilt das oben S. 341 von der Musik bei Kl.s Tod Gesagte. Indessen wird auch hier das Befremdliche durch den lyrischen Charakter dieses ganzen Teiles des Dramas gemildert; vgl. Vischer, Ästhetik III, S. 1111: „Bloße Instrumentalbegleitung der Handlung eines gesprochenen Dramas, das sog. Melodrama, ist zulässig bei Werken, in welchen das Element der lyrischen Empfindung, wie z. B. teilweise in Goethes Egmont, sich so entschieden geltend macht, daß musikalische Begleitung einzelner Momente der Handlung, in welchen dieses lyrische Element ganz für sich heraustritt, naturgemäß ist und nichts Störendes ins Ganze hereinbringt. In der Regel aber muß der Gang des nicht musikalischen Dramas einen Verlauf nehmen, der innerhalb der Sphäre des realen nach außen gewendeten Handelns bleibt und mithin solche Übergänge ins lyrische Gebiet ausschließt."

Rückblick auf den ganzen V. Akt. Kulturbilder und Elemente des geschichtlichen Lebens: der Akt bringt als Ausgang der gesamten Handlung Bilder des Abschiedes vom Leben, der Vorbereitung zum Tode, des Todes selbst; daneben Bilder einer Haft und das Bild der Verkündigung eines Todesurteiles; außerdem von kleinen Situationsbildern: die Aufrichtung eines Schafotts, und in zwei verschiedenen Visionen die Krönung eines Siegers und ein Schlachtfeld.

Zuwachs an bedeutsamen Persönlichkeiten: Ferdinand tritt aus der bescheidenen Stelle einer Nebenrolle in die bedeutsame einer Hauptrolle über. — Zuwachs an bedeutsamen Charakterzügen der Haupthelden: Es handelt sich in diesem Akte zunächst um die innere Läuterung Egmonts. Der dunkle dämonische Zug macht dem Licht der

Selbsterkenntnis Raum, und nur der Hinblick auf das Dämonische im Sinne des Dämonischen um uns bleibt (s. Sz. 4b). Sodann kommt es zum Abschluß und zur Verklärung des Heldentumes in Egmont, das ein Heldentum des Duldens ist, aber zum Schluß — durch eine Vision — sich mit dem Heldentum der Tat verbindet; er glaubt als Sieger an der Spitze seines Volkes in der Schlacht zu fallen, wie er es einst auf der Höhe seines Heldentumes zum Siege geführt hatte. Das Heldentum des Haupthelden wirkt sodann gleichsam zurück; auch Klärchen erhebt sich aus einem zarten Mädchen zu einer Heldin, und Ferdinand, vorher unbedeutend und willenlos, faßt sich wenigstens zu edler Männlichkeit zusammen.

Weiterführung der Haupt- und Nebenthemata (s. oben S. 297). Sie kommen in diesem Aufzuge sämtlich und fast in gleichem Verhältnis zum Abschluß. Der Kampf zwischen Freiheit und Gewaltherrschaft (Hauptth. I) endet nicht völlig mit dem Siege der letzteren, sondern es wird der endliche Sieg der Freiheit, wenn auch nur in einer Vision, so doch mit aller Deutlichkeit in der Ferne gezeigt. Das Nebenth. 1b (das Heldentum einer zur Heldin sich entfaltenden mädchenhaften Jungfrau) kommt erst hier zur Behandlung. Als ein Neues tritt sodann zu den früher genannten Haupt- und Nebenthemen eine Reihe von dichterischen Motiven hinzu, welche in die anscheinend etwas einfache Handlung dieses Aufzuges die reichste Mannigfaltigkeit hineintragen: 1. der begeisterte Aufblick eines Heldenjünglinges zu einem Helden; 2. Heldenfreundschaft; 3. ein Konflikt zwischen Vater und Sohn; 4. das Motiv der Klage, im besonderen der Totenklage; 5. das Bild eines ἱκέτης. — Die Gesamthandlung ist zur Katastrophe geführt worden; die unsichtbare Handlung (s. S. 296) tritt noch einmal und zwar in dem furchtbarsten Bilde auf, mit den für Egmont zunächst noch verborgenen Vorbereitungen zu seiner Hinrichtung; aber das Helldunkel des Dämonischen im Sinne des Waltens überirdischer Mächte ist gewandelt in das helle Licht der Wirklichkeit, welches die grausige Tat irdischer Gewalt begleitet („sie verbirgt sich nicht vorm Angesicht des Tages" Sz. 4a), und auch am Schluß entläßt uns der Dichter mit einem Blick in die Tageshelle geschichtlicher Wirklichkeit, nämlich des großen Freiheitskampfes der Niederländer.

III. Rückblick auf das ganze Drama.

(Zur Feststellung des Gewinnes der Betrachtung.)

Derselbe kann aus den bei dem Rückblick auf den Götz v. B. oben S. 270 angegebenen Gründen sich auch hier mit kurzen Hindeutungen begnügen. Die Frage, inwieweit die oben S. 297 gegebene vorläufige Aufstellung der Haupt- und Nebenthemen einer Berichtigung oder Ergänzung bedarf, ist in dem am Schluß des vorigen Abschnittes Gesagten bereits beantwortet.

1. Eine Gesamtüberschau über die allgemeinsten und bedeutsamsten der gewonnenen Anschauungen und Begriffe ergibt folgendes: es wird uns vorgeführt einer der großen Gärungsmomente der neueren Zeit, in welchem nach Vischer, Ästhetik III, S. 1422 der günstigste Stoff der Tragödie liegt; in diesem das Bild des Zusammenstoßes zweier bedeutender Nationen zu einem Kampfe um politische Unabhängigkeit oder Machtstellung, um Glaubensfreiheit oder Gewissenszwang (vgl. oben S. 297); im besonderen ein Bild des niederländischen Volkstumes mit eigenartigen Einzeltypen, sowie mit Szenen aus dem Gesamtleben des Volkes; in sich verengendem Rahmen sodann das Bild der Stadt Brüssel als ein Städtebild, aber auch mit Einzelbildern aus dem bürgerlichen Stilleben; in weiterem Rahmen das große politische Leben im Rate der Staatsmänner und der Höfe, sowie in den auf ihre Entschließungen folgenden Taten. Auf diesem Hintergrunde nun hebt sich das Bild eines Heldentumes ab mit den Elementen: Ruhmeshöhe einer glänzenden Vergangenheit, dämonische Verblendung des Helden über seine Größe und Stärke, verhängnisvolles Spiel mit der Gefahr („er kennt keine Gefahr und verblendet sich über die größte, die sich ihm nähert"; vgl. oben S. 284), endlich jäher Untergang unter furchtbaren Schicksalsschlägen. Über dem Ganzen aber liegt als unsichtbare Handlung das Walten dämonischer Mächte und darin der eigentliche Zuwachs, den dieses Drama als etwas Neues im Vergleiche zu allen früher betrachteten hinzuträgt, daß es Wesen und Begriff des Dämonischen deutlich und voll zur Erscheinung bringt; sowohl in dem Sinne des Dämonischen in uns (in dem Innenleben des Helden) als in dem Sinne des Dämonischen um uns (in dem Walten des Geschickes); vgl. das oben S. 291 Ausgeführte. — Andere Bilder ergeben sich aus der Vergleichung des Haupthelden Egmont mit den übrigen Gestalten des Dramas, sowie dieser untereinander. Es stellt sich hier eine Reihe von Vertretern der Staatskunst (Oranien, Regentin, Machiavelli, Alba) der ritterlichen Größe Egmonts gegenüber und zwar in mannigfachen Typen je nach den Grundsätzen, welche sie verfechten (Oranien im Gegensatze zu den übrigen), sowie nach dem Grade von Klarheit, Festigkeit oder auch Starrheit, mit welcher sie es tun. Dazwischen würde Ferdinand stehen, nach dem Wunsche seines Vaters ein angehender Staatsmann, von seiner Natur aber nach der anderen Seite gezogen zum ritterlichen Egmont. Ein Zerrbild eines Staatsmannes wird uns in Vansen vorgeführt, das staatsbürgerliche Philistertum in den Typen aus dem Volke, die tatenlose Null in Brackenburg. — Beispiele trefflicher Behandlung der Temperamente findet Vischer, Ästhetik II, S. 194 in dem Sanguiniker Egmont und in dem Melancholiker Brackenburg; ein Typus der Mischung dieser beiden Temperamente ist Ferdinand, und ähnlich könnte die Natur Albas, die einem ausgebrannten Krater gleicht, dessen innerste Tiefe doch noch Gluten birgt, als Typus einer Verbindung des phlegmatischen und

cholerischen Temperamentes gelten, welche in einer anderen Weise auch die olympische Ruhe des im Grunde gleichwohl warmherzigen Oranien aufzeigt.

2. **Rückblick auf den tragischen Gehalt.** Wenn wir die oben S. 271 aufgeführten Bestandteile in dem Wesen des Tragischen auch hier zum Maßstab nehmen, so läßt sich nach dem Ergebnis unserer Gesamtbetrachtung folgendes behaupten: auch im Egmont wird uns eine bedeutsame Handlung äußerer und innerer Art dargeboten (äußerer Art mit dem Hauptth. I; innerer Art mit dem Hauptth. II, den sämtlichen Nebenthemen und den oben S. 349 bezeichneten besonderen dichterischen Motiven in Akt V; darüberstehend eine unsichtbare Handlung). Auch im Egmont ist die Entwickelung eine einheitliche; es geht der oben S. 298 näher bezeichnete einheitliche Zug durch das ganze Drama. Auf ihn weist das Wort des Dichters selbst hin, mit welchem er den Haupthelden charakterisiert: „er kennt keine Gefahr und verblendet sich über die größte, die sich ihm nähert", auf ihn die Worte Egmonts V, 4b: „es glaubt der Mensch, sein Leben zu leiten, sich selbst zu führen, und sein Innerstes wird unwiderstehlich nach seinem Schicksal gezogen." Und wenn diese doppelte Bewegung einerseits eines stetigen Anschwellens der die Sicherheit und das Leben Egmonts immer drohender gefährdenden Ereignisse und anderseits einer gleichzeitig steigenden Unbefangenheit des bedrohten Helden (vgl. oben S. 298) in drei Steigungen geradeswegs auf den Zusammenstoß am Schluß von Akt IV und auf den katastrophischen Ausgang in Akt V lossteuert, so ist das sicherlich eine durchaus kunstreiche Fügung der Begebenheiten (*σύστασις τῶν πραγμάτων*[1]) und auch echt dramatisch, wenn anders die gesteigerte Bewegung einer bedeutsamen Handlung zum Wesen des Dramatischen gehört. Über den dramatischen Charakter der Dichtung im allgemeinen vgl. das Selbstzeugnis Goethes oben S. 284: „höchst dramatisch waren mir die Situationen erschienen und der Hauptheld" usw.; über einzelne besonders dramatische Situationen die Bemerkungen S. 330, 331, 333.[2]) Wie ferner jene stetige und steigende Bewegung der Handlung auch im einzelnen deutlich wahrzunehmen ist, das haben wir oben S. 308, 319, 322, 335 und 336 hervorgehoben. — Die außerordentlich straffe Einheitlichkeit innerhalb

---

1) G. Günther, Grundzüge der tragischen Kunst S. 356, sagt: „Die kunstreiche Fügung der Begebenheiten (*σύστασις τῶν πραγμάτων*) und das Heraustreiben eines großen tragischen Konfliktes war von Natur nicht Goethes Sache." Dieses Urteil ist in seiner Allgemeinheit ebenso unrichtig, wie die gleich darauffolgende Anwendung auf den Götz v. B., dessen „Formlosigkeit nur den Jugendmut des sich über alle Schranken und Regeln hinaussetzenden Genies" zeige; vgl. oben S. 276.

2) Den dramatischen Charakter spricht dem Egmont so gut wie ganz ab Bulthaupt a. a. O. S. 100 ff. Er nennt die Anordnung eine „völlig epische"; es bleibe nichts übrig, als zu konstatieren, daß der Charakter und mit ihm das Stück undramatisch sei; auch die übrigen Charaktere (außer Egmont) bedeuteten in der Ökonomie des Stückes samt und sonders nicht mehr als Episoden, selbst der Herzog von Alba wäre dramatisch überflüssig." (??)

der stetigen Bewegung der Handlung bringt es aber mit sich, daß die Verkettung und Verflechtung der einzelnen Glieder der Handlung (πρᾶξις πεπλεγμένη) verhältnismäßig einfach ist, eine Bewegung nämlich des Verderbens auf den Helden und dieses Helden auf das Verderben zu, so daß jene Verflechtung und Verkettung eigentlich erst zuletzt eintritt und mit dem schließlichen katastrophischen Zusammenstoß zusammenfällt. Die Einfachheit der Handlung zeigt sich sodann in einer stetigen Vereinfachung, wenn von Akt zu Akt ein Träger der Handlung nach dem anderen ausscheidet und so der Hauptheld von Stufe zu Stufe immer mehr isoliert wird. Indessen wird eine gewisse Verwickelung auch in diese Einfachheit der Handlung dadurch hineingetragen, daß die sichtbare Handlung sich mit einer unsichtbaren verknüpft und diese unsichtbare wiederum eine doppelte ist, eine den einzelnen Beteiligten verborgene irdische und eine höhere, über allen stehende übersinnliche Handlung, vgl. S. 335. So ist z. B. Alba Träger eines gegen Egmont sich heranbewegenden Verderbens, aber über ihm selbst regt sich an einem Punkt (IV, 2d, S. 328) die zwingende Macht eines dämonischen Geschickes, welches über dem Haupte Egmonts von Anfang an und stetig waltet. Eine gewisse Verwickelung der Handlung entsteht endlich dadurch, daß Klärchen völlig und Ferdinand wenigstens nach seinem Innenleben in das Geschick des Haupthelden hineinverstrickt werden.

Auch der Egmont stellt einen Kampf um hohe sittliche Güter dar, um die Güter der nationalen, politischen und religiösen Freiheit (s. oben S. 297); aber dieser Kampf wird uns weniger in Wirklichkeit vorgeführt, als in der Fernsicht gezeigt; erst in einer Vision am Schluß kämpft ihn der Held auf dem Schlachtfelde aus, und erst von der großen Szene im IV. Akt an führt er ihn in einem geistigen ἀγών Alba gegenüber. Dazu tritt dann, dieses Schauspiel ergänzend, ein anderer Kampf, der Kampf, welchen Egmont mit dem Geschick selbst aufnimmt und in welchem sein Leben zum Kampfobjekt wird. Immer wird dabei der Hauptheld zu einer Erscheinung des Erhabenen, anfangs einer in das Erhabene gesteigerten dämonischen Verblendung, wenn er mit der wachsenden Gefahr spielt, ja in frevler Überhebung die dämonischen Mächte des Geschickes herausfordert, sodann des Erhabenen des sittlichen Willens und der sittlichen Größe in dem Kampf der Lebens- und Weltanschauungen, welchen er Alba gegenüber für sein Volk und dessen Freiheit durchführt (Wille gegen Wille, s. S. 331 und 32), danach beides verbunden in der Gegenüberstellung der in das Dämonische gesteigerten Willensfestigkeit Albas und der zu gleicher Höhe gesteigerten dämonischen Verblendung Egmonts (s. oben S. 329), endlich die Erhabenheit der immer klarer und reiner heraustretenden ungebrochenen Heldengröße auch im Leiden in Akt V (vgl. S. 339).

Auch im Egmont verschlingen sich ferner Berechtigung und Verschuldung in unlöslicher Weise. Der persönlichen Tapferkeit und der Hochsinnigkeit, dem gesteigerten Unabhängigkeits- und Selbstgefühl

entspringt sein Sicherheitsgefühl; aus den edelsten Beweggründen in dem vollen Recht einer tapferen, geraden, hochsinnigen, für Freiheit und Vaterland erglühenden Seele (vgl. S. 331) läßt er sich dem tückischen Gegner gegenüber zu rücksichtsloser Unklugheit verleiten, schlägt er die Warnungen der Freunde, im besonderen Oraniens in den Wind (S. 316, 318), und der dämonische Zug, welcher ihn treibt, mit seinem Leben zu spielen, ja das Geschick versucherisch herauszufordern, hat auch in einem idealen, allgemein menschlichen Zuge, der Erhabenheit des Wollens, seinen Grund (s. S. 292 ff.) und ist in seiner Erscheinung selbst nichts als Verschlingung des erhabensten Empfindens und Wollens mit frevlem Sinn (vgl. S. 314 ff. und 316). — Auch im Egmont folgt auf die Verschuldung (ὕβρις) eine Sühne (νέμεσις) und zwar ein übergewaltiges Leiden für eine im Verhältnis dazu geringe Verschuldung. Denn wenn es auch natürlich ist, daß die Donnerschläge des Geschickes denjenigen erschlagen, der sie herausfordert (s. oben S. 314 ff.), so war doch, wie soeben gezeigt wurde, der innerste Grund der Verschuldung ein idealer; sodann will uns, wo etwa der Tod auf dem Schlachtfelde schon als eine entsprechende Nemesis erschienen wäre, der Tod auf dem Schafott und der Schmerz, auch andere in ebendasselbe grausige Geschick hinabgezogen zu haben, als ein Übermaß des Leidens bedünken.

Der in voller Deutlichkeit vor uns aufgedeckte grausige Ausgang wirkt zunächst erschütternd; aber das Geschick Egmonts ist nach dem vorher Bemerkten (vgl. mit den Ausführungen S. 29, 85, 271 ff.) zugleich durchaus tragisch in dem Sinne des sophokleischen Wortes (Antigone V. 620), daß das Frevle ein Edles (Ideales) zu sein dünkt dem, welchem eine Gottheit den Sinn zur Betörung leitete, tragisch auch insofern, als das Erwachen aus der Verblendung auch hier zu spät eintritt (vgl. das ὀψέ in der Antigone V. 1270). Aber zur vollen tragischen Wirkung fehlt dasjenige, was zur höchsten Höhe in der Erscheinung des Erhabenen des Willens emporführt; ein klarer und voller Ausblick in die Welt der göttlichen Gerechtigkeit, wie ihn teilweise schon Emilia Galotti (s. oben S. 86), voller dann Götz v. B. (s. oben S. 272), am entschiedensten Nathan d. Weise (s. oben S. 194) uns hatten tun lassen. Zwar fehlt es nicht an einem reuigen Bekenntnis Egmonts („ich war gewarnt“), auch nicht an einer Hinweisung auf die über dem Sterblichen waltenden höheren Mächte des Geschickes (V, 4b, „es glaubt der Mensch, sein Leben zu leiten“ usw., s. oben S. 351); ja die Einführung dieses Begriffes des Geschickes als einer dunklen dämonischen Macht, welche über dem Menschen steht und ihn warnend an seine Schwäche und Ohnmacht erinnert, ist der bedeutsame Zuwachs, den diese Tragödie im Vergleich zu den früher betrachteten hinzubringt.[1]) Aber es haftet

1) Dieser Begriff (Geschick, Schicksal) kehrt in einer Reihe der späteren Dramen (Iphigenie, Wallenstein, Braut von Messina) in mehr oder minder geläuterter und vertiefter Weise wieder; er findet sein Zerrbild endlich in den sog. Schicksalstragödien.

hier der Auffassung von dem Geschick auch etwas Fatalistisches an; der Begriff bleibt in dunkler Allgemeinheit[1]); erst die Iphigenie erhebt ihn aus diesem Dunkel und wandelt ihn um in den Begriff göttlicher Fügungen und Führungen, göttlicher Gerechtigkeit und Gnade. Und wenn uns auch der Ausblick auf die Folge seines Todes, nämlich auf den siegreichen Freiheitskrieg der Niederländer, mit dem erschütternden Geschick des Helden ein wenig aussöhnt, so ist doch dieser Ausblick nicht wirklich und nicht voll genug, des Helden Einstimmigkeit mit seinem Schicksal nicht deutlich genug („laß uns darüber nicht sinnen; dieser Gedanken entschlag' ich mich leicht", vgl. oben S. 345). Und wenngleich er ferner die Anerkennung der sein Geschick bestimmenden höheren Mächte bezeugt in den dieser Stelle vorausgehenden Worten, so begnügen sich diese doch zu sehr mit einer Hinweisung auf die dämonischen Mächte in ihm („sein Innerstes") und um ihn („das Schicksal"), bekunden zu wenig eine Anerkennung der göttlichen Gerechtigkeit, so daß die Durchführung dieses Themas (Hauptth. II) in ihrem Ausgang die Wirkung einer wahrhaft tragischen Katharsis nicht völlig erreicht. Inwiefern dasselbe von der Durchführung des Hauptth. I gilt, ist schon oben S. 297 ausgesprochen worden; wir fügen hinzu, daß auch hier gerade der Ausgang uns nicht genügend erhebt. Der zermalmenden Wucht des Sieges von seiten des Despotismus steht nur ein visionärer Ausblick auf einen künftigen Sieg der Freiheit gegenüber, und die vollbefriedigende Durchführung des Nebenth. 1a mit der vollen Darstellung der Erhabenheit eines duldenden Heldentumes ist nicht ganz imstande, für diejenigen Mängel zu entschädigen, welche der Ausgang der Hauptth. I und II in uns fühlbar macht. Unsere bangende Teilnahme (Mitleid) begleitet zwar stetig wachsend den Helden; wir fürchten für ihn und mit der Empfindung, daß jener dämonische Zug, der ihn fällt, ein allgemein menschlicher Zug ist (s. oben S. 293), auch für uns selbst (Furcht); wir werden erhoben in gewissem Sinne durch den Anblick menschlicher Erhabenheit, welche das Geschick selbst herauszufordern sich vermißt, mehr noch durch den Anblick der sittlichen Erhabenheit, mit welcher der Held dem tückischen Gegner gegenüber für Recht, Freiheit und Volk eintritt, am meisten durch das Schauspiel seiner Erhebung zur vollen Erhabenheit eines ungebrochenen Heldentumes; auch fehlt es dem Ausgang des Helden nicht an Momenten, die uns erheben — aber in der Gesamtwirkung wird an dem Ausspruch Schillers von „dem großen gigantischen Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", mehr die zweite Hälfte erfüllt, als die erste;

---

1) Anders A. Hartert a. a. O. S. 198: „Es zeigt sich, daß das dämonische Walten, das Philipp und Alba scheinbar in ihren Dienst genommen haben, und das ihren Absichten in der Verblendung Egmonts nur zu willig entgegenkam, gerade mit seinem Siege sich selbst vernichtet, indem aus Egmonts Fall die Freiheit der Niederländer geboren wird. Wir scheiden von dem Drama mit dem Bewußtsein, daß im Grunde auch das Dämonische im Dienst einer höheren sittlichen Weltordnung steht oder wenigstens von dieser überwunden wird."

denn es fehlt der klare und volle Ausblick auf das versöhnende Walten einer göttlichen Gerechtigkeit und Gnade.

Klärchens Tod kann nicht als Sühne für eine Schuld aufgefaßt werden; er ist vielmehr Bewahrung vor dem furchtbarsten Leid, die Hinrichtung des Geliebten erleben zu müssen (s. oben S. 340), und wird zur Vorbedingung für ihre Apotheose in der Vision am Schluß. Was von Verschuldung sie auch trifft, lag in dem dunklen Doppelverhältnis zu Egmont und Brackenburg[1]), und diese Schuld sühnt sie sterbend Br. gegenüber durch ein erklärendes Bekenntnis (s. oben S. 340). Das Erschütternde in ihrem Geschick liegt in dem furchtbaren Leid, welches ihrem Tode voraufgeht; dieses Leid und die Hineinverstrickung in das tragische Geschick des Haupthelden würde sie zu einem Bilde nur des Rührenden machen, wenn sie nicht in der letzten Szene sich auch zu einem heldenhaften Tun und damit zur Erscheinung auch des Erhabenen erhoben hätte (vgl. auch S. 306). — Hingegen ist der weiche Brackenburg in seiner Treue, die ihm ausschließlich Leid bringt, nur ein Bild des Rührenden und sein Geschick ein tragisches nur in diesem Sinne.[2]) — Eine schon deutlichere Mischung des Tragischen liegt in dem Geschicke Ferdinands: auch hier Verknüpfung eines übergewaltigen Leidens mit einer verhältnismäßig geringen Schuld; Schmerz, über dem Haupte des geliebten Freundes selbst das Netz zusammengezogen zu haben in einem Augenblick der Willensschwäche, die wir verstehen, nachdem der Vater ihm soeben so voll seine Liebe zugewendet hatte (vgl. oben S. 343); danach eine innere Läuterung und Erhebung zu heldenhaftem Denken und Wollen, wo es zu spät ist; endlich eine Sühne durch ein Bekenntnis, durch eigenes Leiden, aber auch durch die Möglichkeit, dem Freunde ein Trost und Beistand in der schwersten Stunde sein zu können, vgl. oben S. 345. — Daß endlich auch Alba eine Erscheinung des Erhabenen ist, und inwiefern auch in ihm eine (gewisse) Berechtigung und eine (schwere) Verschuldung zusammengehen, und wie die letztere auch hier nicht ohne eine Sühne bleibt, obgleich er auf den ersten Blick frei auszugehen scheint, ist oben S. 326, 327, 332, 335, 343 auseinandergesetzt worden. — Alles in allem kommt die Gesamtwirkung des Ausganges vielfach an die Wirkung einer wahrhaft tragischen Katharsis heran, bleibt aber in einem wichtigen Punkte hinter derselben zurück, insofern als ein klarer Ausblick auf die göttliche Gerechtigkeit fehlt, und damit die höchste Erscheinungsform der Erhabenheit des Willens nicht erreicht wird. — Die Ergänzung der im Egmont abgebrochenen Gedankenreihe bringen die in demselben Zeitraum entstandenen Gedichte desselben

1) Wir gehen in der Schule absichtlich über diesen Punkt mit einer so allgemein gehaltenen Wendung hinweg und würden das bekannte Urteil Herders, daß Klärchen ein Mittelding von einer Göttin und Dirne sei, sowie die Antwort Goethes in der italienischen Reise (8. Novbr. 1747) vor Schülern nicht erörtern.

2) Es ist unverständlich, wenn Düntzer a. a. O. S. 105 sein Los im allgemeinen ein „tief tragisches" nennt.

Dichters: „Das Göttliche“ (1783?), welches auch von dem Geschick spricht, „den ewigen, ehernen großen Gesetzen, nach denen wir alle unseres Daseins Kreise vollenden“, und schließlich doch auf das Göttliche über uns hinweisen will, das wir glaubend und ahnend begreifen sollen (s. meine Erläuterungen in Bd. IV, 2. Abt., S. 334), und „Grenzen der Menschheit“ (1781?), wo die Grundstimmung Gottesfurcht ist, anbetende Andacht übergeht in sinnende Betrachtung des Unterschiedes zwischen menschlichem und göttlichem Dasein, und abschließt mit einer neuen Erhebung des Gemütes zur Erhabenheit der göttlichen Macht (s. ebendas. S. 333).

3. Rückblick auf charakteristische Eigentümlichkeiten der Form. Die einheitliche Entwickelung der Handlung ist oben S. 351 dargelegt worden und damit auch der einheitliche Bau des Dramas anerkannt. Was die Form im besonderen betrifft, so werden die Schüler auf folgende Punkte hingewiesen werden müssen oder können, sei es gelegentlich der Darbietung, sei es bei diesem Rückblick: auf die Vermischung der Stilgattungen; vgl. Vischer, Ästhetik III, S. 1417: „Goethe nimmt die Wendung zum klassifizierenden Stil in seinem Egmont; der naturalistische, charakteristische, in den seine Jugendpoesie sich geworfen, und der hohe, ideale sind in diesem Drama als zwei nicht wirklich verschmolzene Elemente merklich zu unterscheiden, wie oft eine Strecke weit die Wasser zweier vereinigter Flüsse.“ Es läßt sich ferner nachweisen, wie auch sonst die Stilgattungen nebeneinander laufen: der epische in den Schilderungen z. B. der Schlacht von Gravelingen (I, 1c), des Aufstandes der Bilderstürmer (I, 2b), der Aufrichtung des Blutgerüstes (V, 3b); der lyrische im ganzen V. Akt, im Anfang von I, 3 und III, 2; der dramatische in der Szene mit Oranien II, 2c (vgl. oben S. 317) und besonders in der großen Szene mit Alba IV, 2e; wie ferner die verschiedenartigsten Redeweisen je nach dem Charakter der Situationen wechseln: die volkstümliche in den Volksszenen, s. oben S. 324, die geschäftsmäßige in II, 2a (Egmont und sein Sekretär), die diplomatische, staatsmännische und politische in den Unterredungen der Regentin mit Machiavelli, Oraniens mit Egmont, Egmonts mit Alba, das leichte Liebesgeplauder in den Szenen des Liebesidylls. Besonders bezeichnende Stellen innerhalb dieser allgemeinen Gattungen sind: die Charakteristiken Albas in III, 1 und IV, 1c, der spanischen Truppen in IV, 1a, die Schilderung, welche Vansen von dem Gerichtsverfahren gibt in IV, 1c: „mit mehr Sorgfalt suchen die Bettelweiber nicht die Lumpen aus dem Kehricht, als so ein Schelmenfabrikant aus kleinen, schiefen, verschobenen, verrückten, verdrückten, geschlossenen, bekannten, geleugneten Anzeigen und Umständen sich endlich einen strohlumpenen Vogelscheu zusammengekünstelt, um wenigstens seinen Inquisiten in effigie hängen zu können.“ Weiter enthält das Drama vortreffliche Beispiele für die verschiedenen Arten eines Monologs: des mehr betrachtenden (z. B. der Regentin in I, 2, Richards in II, 2a), des mehr dramatischen

(z. B. Albas in IV, 2d, Egmonts in V Schluß), des mehr lyrischen (z. B. Brackenburgs in I, 3 Schl. und V, 3), Klärchens und Egmonts in V, 2 und 4c Anfang); vgl. Vischer, Ästhetik III, S. 1392. Eine Hauptsache endlich ist der Nachweis, wie in diesem Drama der Übergang von der Prosa zu den fünffüßigen Jamben, die uns in der Iphigenie begegnen, langsam sich vorbereitet. Dafür läßt sich dem Schüler leicht ein Verständnis vermitteln; ja einzelne Szenen oder doch Teile derselben können ohne viele Änderungen von ihnen selbst in Jamben übertragen werden; zu solchen Szenen gehören alle Monologe, die Stellen mit lyrischer Färbung z. B. in II, 2b, viele Stellen im V. Akt, in der großen Unterredung Albas mit Egmont und andere vereinzelte. (H. Schiller, Handbuch der Pädag. 2. Aufl. S. 334.) So betrachtet wird auch in formeller Beziehung die Behandlung des Egmont zu einer vortrefflichen Vorbereitung auf die Iphigenie, wo die Bearbeitung in Prosa im Vergleich zur letzten jambischen Fassung ein ähnliches Verhältnis zeigt, wie die rhythmische Prosa des Egmont zu ihrer Umsetzung in Verse.

4. Verwandte Stoffe. Auf zahlreiche Parallelen zu Schillers „Wallenstein" ist schon im Laufe der Betrachtung wiederholt verwiesen worden (S. 301, 318, 320, 330, 343). Wieviel Schiller dem „Egmont" verdankte, spricht er selbst an Körner im April 1776 aus: „Gearbeitet habe ich unter diesen Umständen freilich nichts für meinen eigenen Herd, aber der „Egmont" hat mich doch interessiert und ist mir für meinen „Wallenstein" keine unnützliche Vorbereitung gewesen." Zur Bestätigung führt Th. Matthias, dem wir diese Stelle verdanken, a. a. O. an: „Wallenstein ist der Abgott des Lagers, nicht Kaiser Ferdinand, um den sich die Soldaten und Generäle so wenig kümmern, wie die Brüsseler um König Philipp, statt dessen sie sich Egmont lieber gleich zum Regenten wünschten. Wie dort aus dem Bilde des „Vogelschießens vor Brüssel" kennen wir hier den Helden schon vor seinem Auftreten aus dem des Lagers vor Pilsen. Die Schilderung der Wallensteiner im Munde des Zweiten Jägers und Das Reiterlied klingen wie Variationen über das Thema der Worte Egmonts im V. Aufzug: „Da eilt' ich fort, sobald es möglich war, und rasch aufs Pferd mit tiefem Atemzuge. Und frisch hinaus, da wo wir hingehören! ins Feld, wo aus der Erde dampfend jede nächste Wohltat der Natur und durch die Himmel wehend alle Segen der Gestirne uns umwittern; . . . wo wir die Menschheit ganz und menschliche Begier in allen Adern fühlen; wo das Verlangen, vorzudringen, zu besiegen, zu erhaschen, seine Faust zu brauchen, zu besitzen, zu erobern, durch die Seele des jungen Jägers glüht; wo der Soldat sein angeborenes Recht auf alle Welt mit raschem Schritt sich anmaßt und in fürchterlicher Freiheit wie ein Hagelwetter durch Wiese, Feld und Wald verderbend streicht." „Trommeln und Pfeifen, kriegerischer Klang!" hebt der Rekrut des Lagers an, wie Klärchen: Die Trommel gerühret, das Pfeifchen gespielt!" Oktavios

Sohn bekennt noch dem stürzenden Wallenstein, was alles er ihm gewesen, wie Ferdinand dem zum Tode schreitenden Egmont sein ihm längst gehörendes Herz erschließt. Die Gräfin Terzky bittet für Wallensteins Diener, wie Egmont für seine Leute sorgt. Der beiden Dichtungen gemeinsame Grundgedanke des Dämonischen findet sogar recht ähnlichen Ausdruck. „Es glaubt der Mensch“, sagt Egmont zu Ferdinand, „sein Leben zu leiten, sich selbst zu führen, und sein Innerstes wird unwiderstehlich nach seinem Schicksal gezogen“; und Buttler in „Wallensteins Tod“ IV, 8 beruhigt sich und Gordon ähnlich: „Es denkt der Mensch die freie Tat zu tun. Umsonst! Es ist das Spielwerk nur der blinden Gewalt, die aus der eigenen Wahl ihm schnell die furchtbare Notwendigkeit erschafft!“ — Anklänge an Shakespeares „Julius Cäsar“ finden sich oben S. 310, 338. — Das Motiv des „passiven Heldentumes“ kehrt in anderen Dichtungen häufig wieder (darüber siehe die Behandlung der nachfolgenden Schuldramen), ist den Schülern aber auch aus dem Nibelungenliede, der Gudrun und dem Parzival bekannt.

5. Anders lautende Urteile über den Egmont. Auch in betreff des Egmont entfernt sich, wie bei dem Götz v. B., s. oben S. 278, das hier abgegebene Urteil so sehr von den sonst verbreiteten, daß einige kurze Bemerkungen über dieselben notwendig werden. Auf die Einseitigkeit der bekannten Rezension Schillers hat neuerdings Klaucke a. a. O. S. 135 ausführlich hingewiesen. Aus unserer ganzen Betrachtung ergibt sich, wie wenig auch wir Sätzen wie den folgenden zustimmen können: „Hier ist keine hervorstechende Begebenheit (??!), keine vorwaltende Leidenschaft (aber eine dämonische Verblendung ist dramatisch und tragisch wirksam gemacht), keine Verwickelung (? s. oben S. 352), kein dramatischer Plan (?? s. oben S. 351), nichts von dem allen; eine bloße Aneinanderstellung mehrerer einzelner Handlungen und Gemälde (?? s. oben 351), die beinahe durch nichts, als durch den Charakter zusammengehalten werden, der an allem Anteil nimmt, und auf den sich alle beziehen.“ — „Durch seine schöne Humanität, nicht durch Außerordentlichkeit (nicht durch das Dämonische?) soll dieser Charakter uns rühren; wir sollen ihn lieb gewinnen, nicht über ihn erstaunen. Diesem letzteren scheint der Dichter so sorgfältig aus dem Wege gegangen zu sein, daß er ihm eine Menschlichkeit über die andere beilegt, um ja seinen Helden zu uns herabzuziehen (??), daß er ihm endlich nicht einmal so viel Größe und Ernst mehr übrig läßt (??), als unserer Meinung nach unumgänglich erfordert wird, diesen Menschlichkeiten selbst das größte Interesse zu verschaffen“ (aber s. oben S. 353). — „Egmonts tragische Katastrophe fließt aus seinem politischen Leben, aus seinem Verhältnis zu der Nation und zu der Regierung“ (nur hieraus?). — „In diesem Trauerspiel wird ein Charakter aufgeführt, der in einem bedenklichen Zeitlauf, umgeben von den Schlingen einer arglistigen Politik, in nichts als sein Verdienst eingehüllt, voll übertriebenen Vertrauens zu seiner gerechten Sache, die es aber nur für

ihn allein ist, gefährlich wie ein Nachtwanderer auf jäher Dachspitze wandelt. Diese übergroße Zuversicht, von deren Ungrund wir unterrichtet werden, und der unglückliche Ausschlag derselben sollen uns Furcht und Mitleid einflößen oder uns tragisch rühren, und diese Wirkung wird erreicht." Dieses letzte Urteil kommt der Wahrheit nahe, aber auch diesem, wie allen voraufgehenden fehlt das Verständnis für das Wesen des Dämonischen und damit für die eigentlichen und höchsten psychologischen Aufgaben der Dichtung. Und so hatte Goethe vollkommen recht, wenn er über diese Rezension dem Herzog im Oktober 1788 schreibt: „in der Literatur-Zeitung stehe eine Rezension seines Egmont, welche den sittlichen Teil des Stückes gar gut zergliedere; was den poetischen Teil betreffe, so möchte Rezensent anderen noch etwas zurückgelassen haben."[1])

Ein Gleiches würde Goethe vielleicht auch heute noch manchen seiner Rezensenten zu entgegnen haben, die es sich mit der Beurteilung seines Dramas allzu leicht machen, ohne Beachtung der von ihm in der italienischen Reise (3. November 1788) ausgesprochenen Mahnung: „ich hoffe, das Drama soll beim Wiederlesen nicht verlieren; denn ich weiß, was ich hineingearbeitet habe, und daß sich das nicht auf einmal herauslesen läßt." Wir setzen, wie zum Götz v. B. oben S. 278, auch hier einige dieser Beurteilungen her.

Am entschiedensten tritt der scharfen Kritik Sch.s Hettner bei, a. a. O. S. 202ff. Er nennt Egmont „die glänzende dichterische Verherrlichung unbefangener Gemütsfrische und genialer Leichtlebigkeit (ist er gar nichts anderes?). Es räche sich, daß Egmont kein wirklich tragischer Charakter, daß seine Schuld nur (??) eine Unterlassungssünde, nicht eine kühn eingreifende Tat ist (und das dämonische Spiel mit dem Geschick, die kühne, versucherische Herausforderung desselben?). Egmont geht lediglich durch seine Sorglosigkeit zugrunde (??). In argloser Unbefangenheit, voll übertriebenen Vertrauens zur gerechten Sache des Volkes, wandle er gefährlich wie ein Nachtwandler auf jäher Dachspitze. „Der Gegner stört und überrascht ihn. Wehrlos fällt er in dessen Schlingen. Das ist traurig, nicht tragisch. Der Dichter hat im Gefühl dieser Schwäche seines Grundmotivs (dasselbe ist in dem Gesagten nicht erschöpfend bezeichnet) alles getan, um am Schluß den Helden noch möglichst zu heben und seinem Untergang jene tiefere und allgemeinere Bedeutung zu sichern, die die unverbrüchliche Bedingung echter Tragik ist. Es ist nicht gelungen." (Es ist innerhalb der hier gezeichneten Grenzen sehr wohl gelungen; wo die Schranken seiner Kunst liegen, das ist oben S. 354ff. gezeigt worden.) — „Belehrend ist Goethes Behandlung des Egmont. So wie er war,

---

1) Vgl. bei H. Grimm a. a. O. S. 343ff. die nähere Darlegung der Geschichte und besonderen Bedeutung dieser Rezension, durch welche Schiller dem großen Rivalen, der ihm bisher nur mit vornehmer Zurückhaltung begegnet war, fühlbar machen wollte, daß auch er eine Größe sei, mit welcher jener werde rechnen müssen.

konnte er ihn nicht brauchen; aber so wie er ihn idealisiert hat, durfte er ihn nicht idealisieren. Das schöne Jünglingsbild widerspricht dem Bilde des Familienvaters, der aus Sorge um die Seinen, aber auch aus Mangel an politischer Energie in sein Verderben rennt, zu sehr; gleich sind sich beide nur durch den Mangel an Intensivität für den politischen Zweck. Goethe hat freilich nicht nur die Geschichte, sondern zugleich das Wesen der Tragödie verletzt. Konnte Egmont anders nicht gehoben werden, als so, so war es gar kein dramatischer Stoff" (nun aber ist er anders gehoben und nicht nur ein vollkommen dramatischer, sondern auch tragischer Stoff geworden). (Th. Vischer, Ästhetik II, S. 367.) — „Im Egmont liegen das dichterisch Bezaubernde und das politisch Zweckmäßige im Streit. Egmont ist eine poetische Erscheinung ... Er lebt leicht weg und gewinnt alle Herzen. Seine dämonische Liebenswürdigkeit entzückt das Volk, umstrickt ein einfaches Mädchen usw. Aber in der Person Albas naht das Verderben, und Egmont geht daran zugrunde, daß er sich dem patriotischen Leichtsinne seiner Natur überläßt und die Ratschläge der Klugheit verachtet" (aus gar keinem anderen Grunde?). (W. Scherer, Geschichte der deutschen Literatur, S. 534.) — „Man könnte Egmont den aristokratischen, weiblichen Zwillingsbruder Götz v. B.s nennen. Ein Mensch, der seine eigene edle Natur, von der er sich treiben läßt, zu seinem regierenden Schicksal erhoben hat" (??!! s. die Stelle aus II, 2b oben S. 285). „Er verhält sich leidend den Eingebungen des Momentes gegenüber, leidend im Sinne der leidenden Natur (nicht auch kühn, verwegen, dämonisch herausfordernd? Tapferkeit war doch nach Goethes Absicht die Basis seines ganzen Wesens, s. oben S. 284). Egmont ist wie ein üppiger Fruchtbaum, der es dulden muß, wenn plötzlich Kälte im Frühling alle seine jungen Triebe erstarren läßt (also nur passiv verhält er sich dem Schicksal gegenüber?) Götz und Egmont bieten sich dem Schicksal dar (??) und nehmen gutes oder schlechtes Wetter ohne Murren in Empfang (??). In diesem willenlosen Zustande liegt das Tragische (ein Satz, der vor Mißverständnissen kaum durch die folgenden allgemein gehaltenen Behauptungen gesichert sein wird). Das traumhafte Dahingehen durch das Leben finden wir als das ewige Thema aller Gedichte aus jüngeren Jahren. Seine Helden sind frei und unfrei, beides zugleich in der höchsten Potenz und in der schönsten Erscheinung. Die Vermischung von Freiheit und Unfreiheit war das ewige alte Problem der mit den Gedanken auf sich gewandten Menschheit, diese Mischung von Wollen und Müssen, für die sich nie eine erschöpfende Formel finden wird." (H. Grimm a. a. O. S. 344.) — „Die Tragödie bringt uns auch Helden, welche ein berechtigtes Prinzip vertreten, aber zu schwach sind, dies in würdiger und wirksamer Weise zu tun ... und überwältigt von der Gegner Kraft, List, Rücksichtslosigkeit einen kläglichen Untergang finden. Das ist des mit dem Leben spielenden Egmont Geschick ... Und doch werden wir von Mitgefühl für diese Schwächlinge erfüllt, weil des Dichters Kunst sie uns in anderen Be-

ziehungen achtungs- und liebenswert darstellt, so daß ihr Leiden uns als ein unverdientes erscheint, ihr trauriger Ausgang, den wir mit Spannung und Befürchtung stets mehr voraussehen, ja als notwendig erkennen, uns doch heftig rührt und, weil er uns eben als notwendig erschienen, auch die Katharsis bewirkt, im Egmont auch noch durch den Hinweis auf Oranien und den künftigen Sieg der von ihm vertretenen Sache" (war es wirklich Goethes Absicht, mit dem Helden, dessen ganzes Wesen auf persönlicher Tapferkeit ruhen sollte, einen solchen „Schwächling" darzustellen?) (F. Methner, Poesie und Prosa, ihre Arten und Formen, S. 239.) — „Es war nun einmal das Verhängnis des Stückes, daß Goethe an nichts weniger als eine kunstgerecht sich steigernde Handlung dachte. Ihm lag nur daran, den Helden in den mannigfaltigsten und schönsten Lichtern zu zeigen und dann, wenn wir ihn recht lieb gewonnen haben, als einen vom Dämon Geblendeten jählings abstürzen zu lassen." (Bielschowsky a. a. O. S. 334.) J. Volkelt (a. a. O. S. 148 f.) bekämpft auch hier die Schuldtheorie: „Egmont ist zu vertrauensselig, zu leichtlebig; trotz eindringlichster Warnung bleibt er in Brüssel und geht so dem Todfeind in die verderbenbringende Falle. Liegt hier eine sittliche Verschuldung vor oder nur eine leichtere, sorgenlosere Auffassung der Sachlage, wie sie eben durch Temperament und Sinnesart notwendig gegeben ist? Mir scheint, daß der Dichter Egmont in diesem zweiten Sinne genommen sehen will, und daß sonach sittliche Verschuldung unter den Ursachen seines Unterganges überhaupt nicht vorkommt. Indessen ich will der gegnerischen Anschauung einmal zugeben, daß hier eine Schuld vorliege. Wie stellt sich dann der tragische Zusammenhang dar? Eine geringfügige Schuld, eine Leichtfertigkeit führt zu dem furchtbaren Ende hin. Ich behaupte nun, daß auch in diesem Falle der tragische Eindruck in seinem Kerne nichts mit Schuld zu schaffen hat. Allerdings besteht hier ein äußeres kausales Verhältnis zwischen dem Untergang und der vorangegangenen Schuld. Darum aber erscheint der Untergang doch keineswegs durch die Schuld als sittlich gefordert, als sittlich begründet. Auch von der gegnerischen Voraussetzung aus fehlt der sittliche Zusammenhang zwischen Schuld und Untergang. Die Verschuldung Egmonts erscheint als so unerheblich, daß sein Untergang hierdurch nicht nur nicht sittlich gefordert wird, sondern sogar eine angeblich sittliche Weltordnung, der gemäß dieser Zusammenhang gefordert wäre, geradezu als empörend roh und als Zerrbild des Sittlichen verabscheut werden müßte. Der tragische Eindruck, den Egmont hervorruft, steht also, auch wenn jene Unvorsichtigkeit als Schuld zugestanden würde, mit dieser Schuld in keinem inneren Zusammenhange."

„Es sind mehr aneinander gereihte Studien, als ein vollständiges Drama, und der Charakter des Helden hat zu wenig tragische Größe. Der Glanzpunkt liegt in den Szenen mit Klärchen" (??!!). (Vilmar, Literaturgeschichte, S. 227.) — „Durch seine leichtsinnige Sorglosigkeit geht Egmont zugrunde. ... Es ist kaum ein Drama zu nennen; es

sind lose aneinander gereihte, zum Teil meisterhaft durchgeführte Szenen, aus denen eine große Zeit uns lebendig entgegentritt, und in welche ein Liebesidyll lose hineingewebt ist" usw. (R. König, Deutsche Literaturgeschichte, S. 443.) — „Gegensatz des Helden in seiner unpolitischen Arglosigkeit und der politischen Arglist Philipps II. und seines alter ego Alba. Umbildungen der geschichtlichen Wirklichkeit, um einen leichtlebigen, liebenswürdigen Volkshelden zu gewinnen" (nur dies und gar nichts anderes??). (W. Herbst, Hilfsbuch für die deutsche Literaturgeschichte, S. 31.) — „So fällt Egmont als ein Opfer seiner Arglosigkeit und allzu großer Zuversicht in einer Zeit, die vor allem ruhige Überlegung, politische Klugheit und Vorsicht forderte." (Freilich, er hätte vorsichtiger sein müssen; dann wäre alles anders gekommen! Wie hausbacken wäre die Dichtung, wenn sie wirklich nichts anderes enthielte!) (H. Kluge, Geschichte der Deutschen Literatur, § 52.)

Mit so allgemein gehaltenen, von einer tieferen Begründung absehenden Urteilen, wie die zuletzt genannten der verbreitetsten literaturgeschichtlichen Handbücher und Leitfäden es sind, kann man in der Schule wenig anfangen; und doch nötigt nicht nur die allgemeine Aufgabe derselben vornehmlich auf der Oberstufe klare Begriffe zu bilden, sondern auch gerade der Blick auf jene Urteile, sowie auf die Verschiedenartigkeit der Auffassungen, den Fragen nach dem Wesen und den Bestandteilen des Tragischen auch in der Schule nicht aus dem Wege zu gehen[1]), sondern den Zöglingen auf der höchsten Klassenstufe einige Anhaltspunkte mit auf den Weg zu geben, welche sie befähigen, sich, wenn zum Teil auch erst später, auf diesem schwankenden Boden mit eigenem Urteil zu bewegen. — Daß aber und inwieweit auch die eingehenden Erläuterungen Klauckes, besonders in dem a. a. O. S. 130ff. über den Grundgedanken des Dramas Gesagten, uns noch manches übrig gelassen zu haben scheinen, weil auch sie das Wesen des Dämonischen und des Tragischen nicht genügend berücksichtigen, wird sich aus unserem „Wegweiser" von selbst ergeben haben (vgl. oben S. 311 Anm.).

---

1) Wie hier und da gewünscht wird; s. die Bemerkung von K. Kirchner, über die erste Lieferung dieses „Wegweisers" in der Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht von O. Lyon, 1888, S. 584.

III.

Iphigenie auf Tauris.

Ein Schauspiel.

Literatur. Die ausführlichen Erläuterungen dieses Dramas von H. Düntzer, 5. Aufl. 1888, P. Klaucke, Berlin 1888, M. Evers, Leipzig 1888, die erklärenden Schulausgaben von H. Boderat, Paderborn 1880, die betreffenden Abschnitte in den oben S. 203 genannten allgemeinen Werken von Rosenkranz, H. Hettner, H. Grimm, Bulthaupt, Bielschowsky, R. M. Meyer, Heinemann. Aus der überaus großen Zahl von Einzelschriften heben wir hervor: Wieck, G.s Iph., erklärt mit Rücksicht auf die antike Tragödie in C. Gudes Erläuterungen deutscher Dichtungen Bd. II; R. Hiecke, Gang der Handlung in G.s Iph., Progr. Zeitz 1884; O. Jahn in den „Populären Aufsätzen aus der Altertumswissenschaft", Bonn 1868; R. Koepke, zu G.s Iph., Progr. Charlottenburg. G. 1870; H. Stier, Orests Entsühnung, Progr. Wernigerode G. 1881; H. F. Müller, G.s Iph., ihr Verhältnis zur griechischen Tragödie und zum Christentum, Heilbronn 1882; A. Matthias, Deutsches Christentum und griechisches Heidentum in G.s Iph. (Aus Schule, Unterricht und Erziehung, München 1901, S. 388 ff.); U. Zernial, Der Bau von G.s Iphigenie auf Tauris (Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht, 12. Jahrg. 1898, S. 278 ff.); F. Rost, Bemerkungen zur Behandlung der G.schen Iphigenie auf Tauris im Unterricht und im Aufsatz (ebd. 11. Jahrg. 1897, S. 417 ff., 481 ff.); Ritter, G.s Iph., vom Standpunkte des erziehenden Unterrichtes aus betrachtet (in den Jahrb. des Vereins f. wissensch. Pädagogik XVIII, 1886, S. 241—305); Kuno Fischer, G.s Iph., Festvortrag. 2. Aufl. Heidelberg 1888. H. Grimm, Weltcharaktere: I. Iphigenie (Fragmente, Berlin 1900, I, S. 80 ff.); Heinzelmann, G.s Iph., Vortrag, Erfurt 1895; H. Widerhauser, eine methodisch-ästhetische Skizze im Anschlusse an G.s Iph., Marburg 1897; G. Wendt, Erläuterung von G.s Iph. in Prima (in Form einer Lehrprobe in dem oben S. 2 Anm. genannten Werke).

Vorbemerkung.

Über die didaktische Berechtigung einer eingehenden Behandlung der Iphigenie und zwar nur in Prima ist kein Wort zu verlieren. Der ganz eigentümliche didaktische Wert dieses Dramas liegt darin, daß keine andere Dichtung, ja überhaupt kein anderes Werk uns in so klassischem Bilde die Verschmelzung des antiken und modernen, hellenischen und deutschen Wesens vor Augen stellt, eine Verbindung derjenigen Faktoren also, welche auch für die von den höheren Schulen zu vermittelnde Bildung die allerfruchtbarsten sind.[1]) Dazu kommt, daß nach diesem Doppel-

---

1) Vgl. O. Frick, Schulreden (Gera 1892), S. 16.

verhältnis der Dichtung von ihr überall Fäden nach den auch sonst im Unterricht (Homer, Sophokles) behandelten Gedankenkreisen leiten, und daß sie zugleich doch zu den höchsten Fragen auch unseres modernen und christlichen Lebens in Beziehung steht. Sie verknüpft ferner die persönlichsten Interessen eines Menschenherzens mit den großen Geschicken eines Hauses, Geschlechtes und ganzen Volkes in so allgemein menschlicher und einfacher Weise, daß die Behandlung auch einem jugendlichen Gemüt durchaus verständlich ist, ja diesem insofern besonders naheliegt, als die großen inneren Vorgänge auf dem Heimats-, Familien- und Stammesgefühl ruhen. Aber auch der tragische Gehalt ist hier in so vollkommener Weise ausgeprägt, daß das Drama, auch wenn es keine eigentliche Tragödie ist, dennoch neben der Antigone, an welche sie auch im einzelnen vielfach erinnert, als Kanon für die Behandlung des Tragischen angesehen werden kann. Und es ist an den faßlichsten, auch dem Erfahrungsleben eines Primaners vollkommen verständlichen Vorgängen und Konflikten des Innenlebens zur Anschauung gebracht. Aus eben diesen Gründen ist endlich die Iphigenie der bedeutsamste Markstein nicht nur für die Entwickelung Goethes selbst, sondern auch für diejenige der gesamten neueren deutschen Literatur geworden. — Unsere Behandlung geht auch hier möglichst bald an die Dichtung selbst heran und sieht zunächst von der Iphigenie des Euripides ganz ab; eine Einführung in die dem Schüler völlig fremde Welt dieser antiken Tragödie und die Nötigung zu einer Vergleichung schon während der Betrachtung des Goetheschen Dramas wird der unbefangenen Aufnahme und auch dem Verständnis dieser eher hinderlich als förderlich sein; diese Vergleichung wird daher besser für den Schluß (Rückblick, Stufe der Vergleichung) aufgespart.

I. Zur vorbereitenden Vorbesprechung.

1. Zur Geschichte der Abfassung. Die erste Idee der Dichtung reicht vielleicht in das Jahr 1776 zurück, wo sich Goethe mit dem Text einer Kantate beschäftigte, welche Gluck, der Tondichter der Iphigenie in Aulis (erschienen 1774), zum Andenken einer verstorbenen Nichte komponieren wollte.[1]) Jedenfalls berührten sich Gluck und Goethe in verwandten Stoffen, wie Händel und Klopstock in dem Messias. Die erste Prosabearbeitung der Goetheschen Iphigenie wurde im Februar 1779 begonnen, im Laufe desselben Jahres vollendet und damals auch bereits am Hofe auf einem Liebhabertheater (in Ettersburg) aufgeführt, wo Goethe den Orest spielte; diese Bearbeitung ist in den ges. Werken Bd. 34 gedruckt; auf sie werden auch die folgenden Erläuterungen wiederholt zurückkommen. Dann, i. J. 1780, folgte eine rhythmische Umdichtung, danach 1781 eine neue Überarbeitung; schließlich nahm er das Manuskript mit nach Karlsbad und nach Italien und erzählt

1) Vgl. H. Grimm, Goethe, S. 269 ff.

dann selbst, „an welchen Orten der italienischen Reise er sich besonders mit ihr unterhalten" im Bericht aus Rom vom 6. Januar 1787: „Als ich den **Brenner** verließ, nahm ich sie aus dem größten Paket und steckte sie zu mir. Am **Gardasee**, als der gewaltige Mittagswind die Wellen ans Ufer trieb, wo ich wenigstens so allein war, als meine Heldin am Gestade von Tauris, zog ich die ersten Linien der neuen Bearbeitung, die ich in **Verona**, **Vicenza**, **Padua**, am fleißigsten aber in **Venedig** fortsetzte. Sodann aber geriet die Arbeit in Stocken. Ja, ich ward auf eine neue Erfindung geführt, nämlich Iphigenia in Delphi zu schreiben, welches ich auch sogleich getan hätte, wenn nicht die Zerstreuung und ein Pflichtsgefühl gegen das ältere Stück mich abgehalten hätte. — In Rom aber ging die Arbeit in geziemender Stetigkeit fort. Abends beim Schlafengehen bereitete ich mich aufs morgende Pensum, welches dann sogleich beim Erwachen angegriffen wurde. Mein Verfahren dabei war ganz einfach: ich schrieb das Stück ruhig ab und ließ es Zeile vor Zeile, Periode vor Periode regelmäßig erklingen." — Einige Tage später, am 10. Januar, sendet er das „Schmerzenskind" ab — denn dieses Beiwort verdiene Iph. aus mehr als einem Sinne — nachdem er sie in Jamben übersetzt habe, unterstützt durch die Prosodie des Professors K. Ph. **Moritz** aus Berlin, der damals in Italien weilte. Im Sommer desselben Jahres erscheint dann das Schauspiel im 3. Bande der Schriften Goethes (Leipzig, Göschen 1787), also nach einer Frist von 9, vielleicht sogar 12 Jahren. **Herder** steht auch hier, wie bei dem Götz v. B. (s. oben S. 208), Pate; Goethe stellt ihm bei der Übersendung der fertigen Dichtung anheim, „ob er vielleicht ein paar Federzüge hineintun wolle". — Das chronologische Verhältnis des Dramas zu anderen Dichtungen: Götz v. B. 1773; Egmont vollendet im September 1787, herausgegeben 1788, s. oben S. 283; Nathan der W., das erste deutsche Drama in Jamben, 1779; Don Carlos 1787.

Zu einem tieferen Verständnis der Entstehung der Iph. gehört aber auch die Erinnerung an die **epochemachende Bedeutung, welche der Aufenthalt in Italien für Goethes Innenleben hatte.** Dazu genügt hier eine Hinweisung auf die Selbstzeugnisse in der ital. Reise:

Rom, 10. Nov. 1786. „Wer sich mit Ernst hier umsieht und Augen hat zu sehen, muß solid werden; er muß einen Begriff von Solidität fassen, der ihm nie so lebendig ward ... Mir ist es, als wenn ich die Dinge dieser Welt nie so richtig geschätzt hätte als hier. Ich freue mich der gesegneten Folgen auf mein ganzes Leben." — 2. Dez. 1786. „Überhaupt ist mit dem neuen Leben, das einem nachdenkenden Menschen die Betrachtung eines neuen Landes gewährt, nichts zu vergleichen. Ob ich gleich noch immer derselbe bin, so mein' ich bis aufs innerste Knochenmark verändert zu sein." — 3. Dez. „An diesen Ort knüpft sich die ganze Geschichte der Welt an, und ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat." — 13. Dez. „In Rom, glaub' ich, ist die hohe Schule für alle Welt, und auch ich bin geläutert und geprüft ... Man hat außer Rom keinen Begriff, wie man hier geschult wird. Man muß sozusagen wieder geboren werden, und man sieht auf seine

vorigen Begriffe wie auf Kinderschuhe zurück. Der gemeinste Mensch wird hier zu etwas." — 20. Dez. „Die Wiedergeburt, die mich von innen heraus umarbeitet, wirkt immer fort. Ich dachte wohl hier was Rechtes zu lernen; daß ich aber so weit in die Schule zurückgehen, daß ich so viel verlernen, ja durchaus umlernen müßte, dachte ich nicht ... Ich bin wie ein Baumeister, der einen Turm aufführen wollte und ein schlechtes Fundament gelegt hatte; er wird es noch bei zeiten gewahr und bricht gern wieder ab, was er schon aus der Erde gebracht hat; seinen Grundriß sucht er zu erweitern, zu veredeln, sich seines Grundes mehr zu versichern und freut sich schon im voraus der gewisseren Festigkeit des künftigen Baues ... Es ist zugleich mit dem Kunstsinn der sittliche, welcher große Erneuerung leidet." — 11. August 1787. „Ich habe eine Hauptepoche zurückgelegt; ... ich fühle in mir einen leichteren Sinn und bin fast ein anderer Mensch, als vorm Jahr." — 21. Dez. „Wenn ich bei meiner Ankunft in Italien wie neu geboren war, so fange ich jetzt an, wie neu erzogen zu sein." — 22. Februar 1788. „Täglich wird mir's deutlicher, daß ich eigentlich zur Dichtkunst geboren bin, und daß ich die nächsten zehn Jahre, die ich höchstens noch arbeiten darf, dieses Talent excolieren und noch etwas Gutes machen sollte, da mir das Feuer der Jugend manches ohne großes Studium gelingen ließ." — 14. März 1788. „In Rom habe ich mich selbst zuerst gefunden, ich bin zuerst übereinstimmend mit mir selbst, glücklich und vernünftig geworden." — Vgl. auch Wahrheit und Dichtung B. 15. (Bd. 22, S. 237): „Der titanisch-gigantische, himmelstürmende Sinn verlieh meiner Dichtungsart keinen Stoff. Eher ziemte sich mir, darzustellen jenes friedliche, plastische, allenfalls duldende Widerstreben, das die Obergewalt anerkannt, aber sich ihr gleichsetzen möchte. Doch auch die Kühneren jenes Geschlechtes, Tantalus, Ixion, Sisyphus, waren meine Heiligen. In die Gesellschaft der Götter aufgenommen, mochten sie sich nicht untergeordnet genug betragen, als übermütige Gäste ihres wirtlichen Gönners Zorn verdient und sich eine traurige Verbannung zugezogen haben. Ich bemitleidete sie, ihr Zustand war von den Alten schon als wahrhaft tragisch anerkannt, und wenn ich sie als Glieder einer ungeheueren Opposition im Hintergrunde meiner Iphigenie zeigte, so bin ich ihnen wohl einen Teil der Wirkung schuldig, welche dieses Stück hervorzubringen das Glück hatte."

Die Frucht der italienischen Reise für das Innenleben (Anschauungen, Begriffe) Goethes, soweit diese Frucht für die Iph. in Betracht kommt: Vertiefung des Naturgefühles durch die Anschauung der südlichen Landschaft und ihres Gegensatzes zur nördlichen; Anschauung zahlreicher Schauplätze des antiken Lebens, anschaulicheres und eindringenderes Verständnis der Antike überhaupt in Geschichte und Kunst; vollere und reifere Erschließung des Sinnes für die Vollendung der Form und für die Welt des Schönen, als einer Welt des Maßes und vollkommener Durchdringung von idealer Form und bedeutsamem Gehalt; Bereicherung mit neuem Ideengehalt (Begriffen) bedeutsamster, vielseitigster und fruchtbarster Art, vornehmlich durch einen tieferen Einblick in die Gegensätze, aber auch in die Berührungen der antiken und modernen Bildung; Hinleitung endlich zu seiner sich vertiefenden Versenkung in das über beiden stehende allgemein Menschliche.

2. **Vorläufige Bestimmung der Gattung.** Das Drama ist kein eigentlich historisches wie Götz v. B., aber die Handlung bewegt sich auf

dem Boden der antiken (griechischen) Sagengeschichte (Geschichte des Hauses der Atriden, der trojanische Krieg) mit mythischem Hintergrunde (Opferung der Iph., das Walten der Artemis und des Apollo.)[1]).

Aber schon von vornherein ist deutlich, daß nicht die äußere, verhältnismäßig arme Handlung des Dramas, sondern die innere die Hauptsache ist, daß innerhalb dieser große innere Krisen (Genesung des Orest), gewaltige innere Kämpfe (in dem Gemüt der Iph.), große ethische Probleme (Möglichkeit der Sühne eines Muttermordes, sowie der Entsühnung eines ganzen Geschlechtes) uns vorgeführt werden, daß die Dichtung mithin außerordentlich reich an psychologischem Gehalt ist. Die volle Würdigung dieses psychologischen Gehaltes und die endgültige Bestimmung der Gattung des Dramas muß der Schlußbetrachtung vorbehalten werden.

3. Handlung und Gegenhandlung. Das Verhältnis derselben ist überaus einfach: zwei Hauptgegner, Orest und Thoas; je ein Genosse auf jeder Seite, Pylades und Arkas, in die Mitte gestellt Iphigenie.

Orest. Thoas.
Pylades. Arkas.
Iphigenie.

Aber es wird eine gewisse Mannigfaltigkeit in jene Einfachheit hineingetragen dadurch, daß neue, wenn auch mildere Gegensätze in dem Verhältnis des Pylades zum Orest, der Iph. zu ihrem Bruder enthalten sind, Iph. und Pylades gemeinsam dem Orest gegenübertreten und endlich — der tiefste Gegensatz — Iphigenie selbst zwiespältig in sich erscheint (Iph. gegen Iph.). Ferner tritt zur sichtbaren Handlung auch hier wie im Egmont (vgl. oben S. 296) eine erhabene Handlung unsichtbarer Art, das drohend über dem ganzen Geschlecht der Atriden hängende Geschick, welches sich anscheinend an den letzten Gliedern des Hauses, Orest und Iph., erfüllen soll, und dessen niederschmetternden Schlag Iph. aufzuhalten und abzuwehren angstvoll ringt.

4. Vorläufige Aufstellung der Hauptthemata. Auch schon eine vorläufige Totalauffassung der Dichtung, wie sie der Schüler durch die voraufgegangene Lektüre gewinnt, wird zunächst leicht drei große **Hauptthemata** unterscheiden: I. die Zurückführung (Heimkehr) der Iphigenie; II. die Genesung des Orest; III. die Entsühnung des Geschlechtes durch Iphigenie. Die besondere Bedeutung dieser Hauptthemata und ihr Verhältnis zueinander wird erst bei einer eingehenden Betrachtung des einzelnen allmählich heraustreten. — Aber wir erwarten in einem Drama von vornherein auch die Darstellung eines Heldentumes und finden es zunächst in einem zwiefachen Bilde wieder: (1a) in der Iphigenie, der eigentlichen Heldin des Dramas,

1) Der Unterschied zwischen Sage und Mythus wird bei den Sch. als bekannt vorausgesetzt oder kurz dargelegt; vgl. meinen Vortrag: Mythus und Evangelium in den Zeitfragen des christlichen Volkslebens. Heilbronn 1879.

als das Heldentum eines Weibes, das Heldentum innerer Kämpfe, die aus der höchsten Erhabenheit des sittlichen Willen und der sittlichen Freiheit geboren sind und zu einem sittlichen Entschluß führen, welcher der erhabensten Heldentat gleichkommt; sodann (1b) in dem Orest, zuerst als ein Heldentum des Duldens, darauf als das erwachende Heldentum der tapferen Tat. Hierin erinnert seine Stellung, der Übergang aus dem gebrochenen Heldentum zur Entfaltung vollbewußter Heldenkraft, an verwandte Themata im Philotas s. S. 17, Emilia Galotti s. S. 39, Götz v. B. s. S. 218, Egmont s. S. 297. Aber eine nähere Prüfung erkennt auch bald, daß (1c) das Heldentum eines ganzen Geschlechtes (der Atriden) den Hintergrund bildet, wie es, seines Glanzes durch grause Schuld beraubt, zur Herrlichkeit einer neuen Zeit wieder erstehen soll. Vgl. oben S. 366.

Ferner mag, um die Erwartung zu erregen und das geistige Auge für die Beobachtung des einzelnen von vornherein zu schärfen, schon jetzt der Blick des Schülers darauf gelenkt werden, daß eine Fülle von **Nebenthemen** sich enthüllt, wenn man die sittlichen Begriffe sich vergegenwärtigt, welche in dem Drama wie in typischen Bildern in die Erscheinung treten: die Treue als Freundestreue in dem Pylades und Orest, als Treue (Pietät) gegen die Familie, das Geschlecht, die Wohltäter, den priesterlichen Beruf, die übernommene Mission, die Göttin, als Treue endlich gegen sich selbst in der Iphigenie; die Ehre als priesterliche Ehre (Iph.), als ritterliche (Orest und Thoas), die innere Lauterkeit und Wahrhaftigkeit (γενναιότης, ingenuitas) eines idealen Weibes, — wenn diese auch nicht allein das höchste Problem der Dichtung löst; davon unten zu Akt V, Sz. 3 —, alles in allem die Verherrlichung des Weibes. Die Ergänzung dieser Themen siehe in der Schlußbetrachtung; denn mehr als anderswo wird hier erst die Einzelbetrachtung eine Fülle von neuen Gesichtspunkten, welche auch für die Gesamtauffassung wichtig sind, aufdecken können.

II. Zur Darbietung.

Über den Gang der Behandlung siehe die Vorbemerkung S. 298. Indem wir auch hier das Mittel einer vorläufigen und dann sich immer mehr verengenden Totalauffassung anwenden, unterscheiden wir nach den oben bezeichneten Hauptthemen eine Bewegung von vier großen Handlungen: A. die Handlung, deren Träger Thoas und Arkas sind; sie hat zum Ziel die Festhaltung der Iphigenie in Tauris und den Opfertod des Orest durch die Priesterin Iph.; B. die Handlung, deren Träger Orest und Pylades sind mit dem Ziel einer gewaltsamen Zurückführung des Bildes der Artemis und der Iph. selbst; C. die Handlung, deren Träger Iph. ist mit der Aufgabe, den Konflikt zwischen jenen beiden Parteien zu lösen, zugleich aber auch eine Reihe von Missionen zu erfüllen, zu welchen sie sich berufen fühlt, und die im Laufe der Dichtung sich enthüllen; D. die unsichtbare Handlung, deren Träger die

Gottheit ist (Artemis und Apollo), welche gnädig waltend das furchtbarste Verhängnis in Segen wandelt. — Zusammengehalten werden äußerlich die Vorgänge, soweit sie sinnlicher Art sind, durch die Einheit des Ortes, welche das ganze Drama hindurch gewahrt wird — der Schauplatz ist immer nur Tauris und der heilige Hain vor dem Tempel der Artemis —, sowie durch die strenge Einheit der Zeit, die mit derjenigen Zeit zusammenfällt, welche zum Spiel erfordert wird.

I. Die Exposition.

Sie reicht über den I. Aufzug hinaus und umfaßt noch vom II. die 1. Szene. Vorläufige Begründung dieser Abgrenzung: erst die Sz. II, 1 bringt die Einführung des Orest und Pylades und damit die Grundlegung zur Handlung B; erst mit dieser Szene wird der große allgemeine Zusammenstoß (Handlung und Gegenhandlung) und das vermittelnde Eingreifen der Iph. vorbereitet; erst mit dem Augenblick, wo Iph. den Fremdlingen entgegentritt und ihnen die Fesseln abnimmt, beginnt die eigentliche Haupthandlung, auf welche die Exposition vorbereitete. Im übrigen siehe den Rückblick S. 385.

I. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Ein Monolog (der Iph.) eröffnet und schließt den Aufzug — man beachte von vornherein die besondere Bedeutung der Monologe in diesem Drama. — Dazwischen liegt als Hauptszene die Sz. 3: Iph. und Thoas; Werbung des Thoas um die Hand der Iph. und die Ablehnung von seiten derselben. Diese Szene wird eingeleitet und vorbereitet durch Sz. 2: Iph. und Arkas. So ergibt sich folgendes Bild:

Sz. 1. Sz. 2. Sz. 4.
Sz. 3.

Auch ist von vornherein anzunehmen, daß nach einem so bedeutsamen Vorgang in Sz. 3 der 2. Monolog im Verhältnis zum 1. eine Steigerung darstellen wird. Die Handlung des Aufzuges eröffnet in gleicher Weise einen Ausblick auf die Handlung A, C und D. (S. 368f.)

1. Szene.

Erster Monolog der Iph. Um die Gestalt der Iph. soll zunächst ungeteilt unsere Teilnahme sich sammeln. Die äußere Situation: sie hat den heimatsuchenden Blick auf das unendliche Meer gerichtet; das Meer weckt ein tieferes Stimmungsleben, vgl. die Bilder der Ilias I, 327, 350 (Achilles δρόων ἐπ' ἀπείρονα πόντον), IX, 182, XXIII, 59ff., Helden in bewegtem Stimmungsleben das Meeresgestade suchend. Zugleich verknüpft diese Situation den Schauplatz der gegenwärtigen Handlung mit dem anderen der fernen Heimat; zwischen beiden (Tauris und der Heimat) ist ihre Seele geteilt.

Mehrmalige Überschau zu einer sich verengenden und immer mehr vertiefenden Totalauffassung. 1. Überschau. Wir achten auf die Hauptsache, die geistige, seelische Verfassung der Iph., ihr Stimmungsleben. Der Monolog läßt deutlich folgende Reihe von Elementen desselben erkennen: Gefühl des Fremdseins („doch immer bin ich wie im ersten Jahre fremd"), Heimweh („das Land der Griechen mit der Seele suchend" usw.), Gram („ihm zehrt der Gram das nächste Glück vor seinen Lippen weg") und schließlich doch Hoffnung („auch hab' ich stets auf dich gehofft und hoffe auch noch jetzt auf dich, Diana"); daneben tiefes Naturgefühl (das Meer) und in einem lebendigen Freiheitsgefühl ein innerliches Verständnis für eine Heldenseele und einen Heldenberuf (Preis des Loses der Helden im Gegensatz zu dem Lose eines Weibes). — 2. Überschau. Wir achten auf die dazwischen liegenden Hauptbestandteile in der Gedankenführung des Monologs: Beiträge zur Vorgeschichte der Iph. (des größten Königs verstoßene Tochter, in der Göttin heiligen, sanften Arm genommen und durch sie gerettet, dient sie ihrer Retterin, doch mit stillem Widerwillen); ihre Stellung dem Thoas gegenüber; sie fühlt sich von ihm, dem „edlen Mann", in „ernsten, heiligen Sklavenbanden" festgehalten; Hinweisung auf ihre Familie, ihren Vater, den göttergleichen Agamemnon, die Mutter Klytämnestra, die Schwester Elektra und den Bruder Orest. — 3. Überschau. Weiterer Einblick in das Innenleben der Iph.: ihre Ergebung in den höheren Willen; ihre Hoffnung auf die gnädige Führung der Diana, die schon einmal gnädig sie errettet habe; ihre Klage über das Los des enggebundenen Weibes, welche doch durch die Dichtung selbst mit ihrer Aufgabe einer Verherrlichung des Weibes und einer Offenbarung der weiblichen Heldennatur widerlegt werden soll. — Blick auf den Schluß: Ausklingen aller Grundstimmungen in die religiöse und in ein Gebet.[1]) Man achte auf die Bedeutung der Gebete für diese ganze Dichtung. Dasselbe ist hier ein Angstruf des von tiefstem Heimweh durchtränkten Gemütes nach Errettung „von dem Leben hier, dem zweiten Tode". Welchen tieferen Hintergrund dieses Heimweh noch sonst hat, das Verlangen nämlich, die Retterin zu werden auch ihres Hauses, lehrt erst der Fortgang der Dichtung. Aber dies Gebet offenbart auch die Kurzsichtigkeit des menschlichen Blickes; die Voraussetzungen: „wenn du den göttergleichen Agamemnon nach seinem Vaterland zurückbegleitet, die Gattin usw. ihm erhalten hast", sind trügerisch (sie klingen uns fast wie tragische Ironie); unter dieser Voraussetzung kann das Gebet nie in Erfüllung gehen; und doch geht es in Erfüllung, nur nicht nach menschlichen Gedanken, sondern nach dem Ratschluß der Götter („meine Gedanken sind nicht euere Gedanken" usw. Jes. 55, 8 ff.).

---

1) „Bei einer solchen Seele, die immer dem Himmlischen, dem Ewigen zugewandt ist, ist es nur natürlich, daß die stärksten Affekte in einer Anrufung der Götter sich entladen" (Bielschowsky a. a. O. S. 480).

Rückschau auf das Ganze dieses Monologs. Er gleicht einem Eingangsakkord. Die wesentlichsten Elemente in dem Charakter und Innenleben der Iph., aus welchen später die innere Handlung sich aufbaut, sind gegeben. Der Grundzug ihres Wesens ist religiöser Sinn, fromme Ergebung und in derselben gläubige Hoffnung. Aber auch schon auf die Keime eines inneren Konfliktes innerhalb dieses religiösen Lebens wird hingedeutet („o, wie beschämt gesteh' ich, daß ich dir mit stillem Widerwillen diene, Göttin!" usw.). — Höhe ist der Schluß des Gebetes: „so gib auch mich den Meinen endlich wieder und rette mich" usw. — Wirkung: unsere Teilnahme ist ganz um die Gestalt der Iph. gesammelt, unsere Erwartung mit ihrer Sehnsucht und Hoffnung auf das lebhafteste erregt. — Verhältnis des Monologs zu den oben bezeichneten Themen: er wird grundlegend für das erste Hauptthema, die Heimkehr der Iph.

Einzelnes. „So manches Jahr bewahrt mich hier verborgen ein hoher Wille." Im 10. Jahre nach der Ausfahrt von Aulis kehrt Agamemnon heim, und im 8. nach seinem Tode „erschien dem Ägisthos zum Wehe der edle Orestes" (Odyss. III, 306). — „Und an dem Ufer steh' ich" usw.; vgl. die oben S. 365 angeführte Stelle aus der italienischen Reise. — „Diana"; Goethe verwendet auch im folgenden mehrfach griechische und römische Namen der Mythologie durcheinander. — Man beachte die anschauliche Kraft der Sprache, welche überall sinnliche Bilder hervorzurufen weiß (die Schauer des heiligen, dichtbelaubten Haines, das Gestade des brausenden Meeres, die sonnenbeglänzten Hallen des väterlichen Hauses). Eine Vergleichung einzelner Stellen (z. B. V. 11ff. und das Schlußgebet) mit der prosaischen Fassung vom Jahre 1779 wird das Ohr für die Musik der metrischen Form schärfen.

2. Szene.

Die allgemeine Situation: der König ist mit seinem Heere aus einem Feldzuge siegreich heimgekehrt; er unternahm ihn (s. Sz. 3), um den Tod seines Sohnes, der durch das Schwert der Feinde fiel, zu rächen, und zerstörte in ihm das feindliche Reich. Der Tag der Siegesfeier (Zeitbestimmung) soll zugleich der Tag der erneuten und entscheidenden Brautwerbung werden, welcher Iph. bisher oft mühsam ausgewichen war. Auf diese Brautwerbung bereitet Arkas die Jungfrau vor. — Weitere Beiträge zur Vorgeschichte: ein fremder Fluch hat die Jugend Iph.s zerstört und lastet auf ihrem Geschick; „ein tief geheimnisvolles Schicksal brachte sie vor so vielen Jahren diesem Tempel." Die Ehrfurcht und Neigung, welche Thoas ihr von Anbeginn entgegenträgt, wurde Anlaß, daß der alte grause Brauch, die Fremden zu opfern, ihr gegenüber unterblieb; ihr priesterliches Wirken stellte die Menschenopfer dauernd ab; es wurde dem ganzen Volke eines neuen Glückes ewige Quelle, und von ihrem ganzen „Wesen träufelte auf Tausende herab ein

Balsam". — Erweiterung und Vertiefung des Charakters der Iph.: nähere, aber noch nicht volle Erklärung ihres Grames („noch bedeckt der Gram geheimnisvoll dein Inneres"); die Losreißung von Familie und Heimat, das Gefühl, von einem fremden Fluche angefaßt zu sein, läßt ihr blutendes Herz nicht heilen; neue Klage über das Frauenschicksal und neue Bezeugung ihres innerlichen Verständnisses für Heldenberuf und Heldentum, nach welchem sie selbst, ein würdiger Sproß ihres Heldengeschlechtes, in edlem Stolz Verlangen trägt. Ihr Blick sieht „vorwärts, wieviel noch übrig bleibt". Dazu tritt als ein Neues das vorher gezeichnete priesterliche Wesen. — Weitere Beiträge zur Charakteristik des Thoas: zuvor schon ein weiser und tapferer König, ist er durch den Einfluß der Iph., welcher er Ehrfurcht und Neigung entgegenträgt, auch ein milder Herrscher geworden; aber er ist zum Trübsinn geneigt, seit dem Tode des Sohnes vereinsamt und ohne Erben, und er beklagt diese Vereinsamung nicht nur im Hinblick auf die eigene Person und ein „einsam hilflos Alter", sondern auch in der Sorge für sein Volk und dessen Zukunft („die Gefahr verwegenen Aufstandes"). Von kurzer Rede, aber geraden Sinnes, „eine große Seele", empfindet er tief die Zurückhaltung der Iph. als einen Mangel an Vertrauen und als einen Undank, ist aber auch fest und unbeweglich, den einmal gefaßten Entschluß unaufhaltsam zu vollenden. — Weiteres zur Grundlegung: Einführung der Handlung A (Zurückhaltung der Iph.) im Gegensatz zu dem Hauptth. I: Heimkehr der Iph., und damit Grundlegung zunächst eines äußeren Konfliktes. Gefährdung der Iph., wenn sie der Werbung des Königs Folge gibt, in welcher sie selbst die schrecklichste von allen Bedrohungen sieht; Gefährdung ebenso, wenn sie die Werbung zurückweist: Ausblick auf einen „harten Schluß", der in diesem Falle unaufhaltbar droht, und auf einen Ausgang, der ihr „Entsetzen und zu späte Reue bringen werde". Der Konflikt wird aber auch zu dem innerlichsten, weil die Gewährung des Wunsches des Thoas Vernichtung ihrer eigenen sehnlichsten Wünsche bedeutet, die Nichterfüllung dessen, was sie im Gebet (Sz. 1 Schl.) so flehentlich erbeten hatte, weil anderseits die Nichtgewährung Undank für das vom König so edel ihr entgegengebrachte Vertrauen in sich schließt (Ark: „so darf ich dich auch wohl undankbar nennen" ... „Drum bitt' ich dich, vertrau' ihm, sei ihm dankbar"). Auch ist ein anderer und noch tieferer innerer Konflikt schon jetzt zwischen den Zeilen herauszulesen: eben dieselbe Verbindung mit dem König, welche die Frucht ihrer bisherigen priesterlichen Wirksamkeit im Skythenlande sichern und ihrer Mission an einem ganzen Volke neue Segensbahnen eröffnen würde, würde die Erfüllung der anderen Mission an ihrem Hause und Geschlechte, mit der sie sich seit Jahren trägt (IV, 5), unmöglich machen. So wird die Grundlegung auch zu einer Grundlegung jener unlöslichen Verschlingung der Verhältnisse, in welcher die Entscheidung nach jeder Seite mit einer leisen Schuld verknüpft ist. Treue gegen den König und ihre Mission

an dem Skythenvolk wird zur Untreue gegen die Mission an dem eigenen Geschlecht; Treue gegen dieses zur Untreue dort.

Einzelnes. Iph.: „wir sind bereit, sie würdig zu empfangen" usw. Worte priesterlicher Hoheit; in der vollen Würde ihres priesterlichen Berufes tritt sie dem Boten des Königs, wie nachher diesem selbst entgegen. — Die wiederholte Hinweisung auf das geheimnisvolle und verschlossene Wesen der Iph. und auf das Dunkel ihrer Herkunft wird zu einer Vorbereitung auf die in der folgenden Szene gegebene Aufdeckung dieses Geheimnisses, die Wiedererkennung (ἀναγνώρισις). Man beachte die häufige und mannigfaltigste Verwendung dieses poetischen Mittels in der ganzen Dichtung. — „Dieses Ufer ward dir hold und freundlich" usw., der πόντος ἄξενος zu einem πόντος εὔξεινος. — „Der Skythe setzt ins Reden keinen Vorzug." „Der König kennt nicht die Kunst, ein Gespräch langsam, fein zu lenken" usw. Charakteristischer Unterschied im Gegensatz zu den redegewandten Hellenen. Die kurze Redeweise der Skythen war bei den Griechen sprichwörtlich. Im übrigen werden die Skythen und Thoas nicht als rohe Barbaren gezeichnet. Wohl „trüb und wild", aber auch „voll Leben, Mut und Kraft" (IV, 2), hat das Volk wie der König edle Züge, und als „ein neues Volk" hat es sich der sittigenden Einwirkung der Priesterin Iph. empfänglich erwiesen. — „Ein edler Mann wird durch ein gutes Wort der Frauen weit geführt." Dies Wort wird sich am Schluß des Dramas in anderer ungeahnter Weise erfüllen. — Das Schlußwort: „ich wünsche mir, daß ich dem Mächtigen, was ihm gefällt, mit Wahrheit sagen möge", enthält eine wesentliche Verbesserung gegen die Fassung der prosaischen Bearbeitung: „verleih, Minerva, mir, daß ich ihm sage, was ihm gefällt." — Iph. hat mehrfach verwandte Züge mit der sophokl. Antigone. Auch Antigone ist vom tiefsten Gram erfüllt und dieses das Bezeichnende ihres ganzen Wesens, vgl. das. v. 4 ff., 463 ff., 559 ff.

3. Szene.

Die Hauptbestandteile und die Gliederung der Szene. Als Eingang (1) ein Gebets- und Segenswunsch der Priesterin Iph. und die Brautwerbung des Thoas mit kurzer Begründung; als Kernstück (2) die Ablehnung der Werbung von seiten der Iph. mit ausführlicher Begründung; zum Ausgang (3) der Beschluß des Thoas als Antwort auf die Entscheidung der Iph.

1. Ein Gebets- und Segenswunsch dargebracht in voller priesterlicher Hoheit, inhaltsreich und gewichtig auch der Form nach (das Polysyndeton: Sieg und Ruhm und Reichtum und das Wohl usw.), Teilnahme und Zurückhaltung in gleicher Weise ausdrückend. Der Wunsch stellt die königlichen Güter in den Vordergrund, faßt in diesem Sinne auch das einzelne: Ruhm, Reichtum, das Wohl der Seinigen, d. h. der Untertanen, auf, betont in der Zusammenfassung der sonstigen Fülle von Wünschen das Beiwort „fromm" (zur Abwehr des „harten Schlusses",

auf welchen Arkas vorbereiten sollte) und kehrt zu des Königs Herrscherstellung zurück. — Die Werbung des Thoas. Flüchtig berührt er die beiden ersten Wünsche der Priesterin, Ruhm und Reichtum, geht auch über die königliche Stellung schnell hinweg, faßt das „Wohl der Seinigen" enger, nämlich als ein Wohl in seinem Hause, weist auf die Verödung desselben und auf die Folge dieser Verödung für sein Reich hin und bahnt sich damit schnell den Weg zu dem Ziele seiner Rede, der Werbung. Persönliches (seine schweren Lebenserfahrungen, das Mitleid, welches seine Vereinsamung teilnehmenden Herzen abnötigt, der einstige Anteil Iph.s „an seinen tiefen Schmerzen") und Unpersönliches (die Sorge für sein Volk, die auch in der Fassung der Werbung selbst — „zum Segen meines Volks und mir zum Segen" — nachdrücklich zum Ausdruck kommt) verbinden sich in seiner Begründung. Der Eindruck, den das erste Auftreten des Königs macht, entspricht der früher gegebenen Charakteristik: eine edle Natur, ein tiefes Innenleben, selbst eine gewisse Verwandtschaft des gramerfüllten Seelenzustandes des Vereinsamten mit demjenigen der Iph., ein um das Wohl seines Volkes ernst besorgtes Gemüt.

2. Die Ablehnung von seiten der Iph. und ihre Begründung. Diese Begründung liegt in der allmählichen Enthüllung des Geheimnisses ihrer Herkunft bis zur vollendeten Wiedererkennung (ἀναγνώρισις), die sich in zwei Stufen vollzieht mit den Höhen: „ich bin aus Tantalus' Geschlecht" (zu Anfang der ersten Ausführung, welche der Ahnen gedenkt) und: „ich bin es selbst, bin Iph., des Atreus Enkel, Agamemnons Tochter" usw. (zum Schluß der zweiten Ausführung, welche die Eltern nennt). Das Ganze ist zugleich aber auch die Aufdeckung der schuldbeladenen Vergangenheit eines ganzen Geschlechtes, an dessen Ende Iph. gestellt ist, ein unmittelbarer Einblick in neue Tiefen der Vorgeschichte, aber auch in die unsichtbare Welt des Waltens der Götter (Artemis), endlich eine Vorbereitung auf das III. Hauptthema: die Entsühnung jenes Geschlechts. Leicht unterscheidet man auch hier einen Eingang (a): die zurückhaltende Hinweisung der Iph., daß sie unbekannt, flüchtig, eine Schutzflehende und somit der fürstlichen Ehre unwert sei; die gerade und offene Berufung des Königs auf seinen Anspruch auf das Vertrauen der Iph. als Dank für seine Treue; danach ein Kernstück (b): die Enthüllung der Iph.; endlich einen Ausgang (c): die Wiederholung des Antrages durch den König und die endgültige Entscheidung durch Iph. Daß jener ganzen Aufdeckung auch die Aufdeckung eines hochbedeutsamen Innenlebens zur Seite geht, muß die Einzelbetrachtung ergeben.

Zu a. Die gerade, den Adel seiner Gesinnung, sein „großes Herz" bloßlegende Antwort des Thoas gibt der Iph. den Mut zur rückhaltlosen Aufdeckung ihrer Herkunft. Vertrauen um Vertrauen. Aber zwei Hauptgedanken werden von vornherein angedeutet; sie werden zu leitenden für die ganze folgende Gedankenführung: sie nennt sich ein „verwünschtes Haupt" und spricht doch die Hoffnung auf eine frohe

Rückkehr und ihrer Wanderung Ende aus. Der Fluch ihres Hauses und die stille Hoffnung auf eine Lösung desselben nach ihrer Heimkehr erfüllt ihre Seele ganz. Auf beide Punkte antwortet Thoas: das Haupt der Priesterin, die ihm so viel Segen von oben vermittelt habe, könne kein schuldvolles sein, und wenn sie nach der Göttin Willen wirklich Rückkehr hoffen könne, so gibt er, kein ungerechter Mann, sein königliches Wort, sie von aller Forderung loszusprechen („sprich offen! und du weißt, ich halte Wort"). Das Mittel künftiger Lösung in der beginnenden Schürzung des Knotens.

Einzelnes. Thoas: „Das Gesetz gebietet's und die Not." Die Erklärung geben die Worte V, 6: „der Grieche wendet oft sein lüstern Auge den fernen Schätzen der Barbaren zu" usw.

Zu b. Des Königs „Wort" löst der Priesterin die Zunge zur weiteren Enthüllung. Die Prosafassung der ersten Höhe in derselben lautet sehr prosaisch: „ich bin aus Tantals merkwürdigem Geschlecht." — Überschau über die Reihe der Ahnen und die ihrer Art nach sich steigernden Freveltaten: Tantalus („Übermut" d. h. Überhebung, ὕβρις, und „Untreue"), Pelops (Verrat und Mord am Oenomaus) und Hippodamia (Selbstmord), Thyest und Atreus (gemeinsamer Brudermord an einem Bruder aus des Vaters früherer Ehe; Frevel an der Ehre des Bruders von seiten des Thyest; Vertreibung des Bruders aus seinem Reich durch Atreus; Anstiftung zum Vatermord von seiten des Thyest; Hinrichtung des eigenen Sohnes durch Atreus, und schließlich — Höhe der Greuel, daß vor solcher Greueltat die Sonne ihr Antlitz verhüllt — das bekannte Mahl, welches Atreus seinem Bruder aus dessen hingeschlachteten eigenen Söhnen bereitet).

Goethe folgt in seiner Darstellung dem Hygin, Fabel LXXXII ff. Da er sich offenbar, um die Übersicht über die Reihe der Greueltaten nicht zu erschweren, begnügt, nur die Hauptpersonen mit Namen zu nennen, so wird man auch dem Schüler die übrigen Namen ersparen können, zumal sie in den Mythen und Dichtungen zum Teil verschiedenartig angegeben werden. Es sind folgende: der erste Sohn des Pelops aus anderer Ehe hieß Chrysippus; seine Mutter Axioche; der Sohn des Atreus, den Thyest zum Vatermord anstiftet, Pleisthenes; die Söhne des Thyest, welche dem Vater zum Mahle vorgesetzt werden, Tantalus und Pleisthenes; vgl. die umstehende Stammtafel.

Der Ursprung der Verschuldung des ganzen Geschlechtes ist das Vergehen des Tantalus, das in der Erhabenheit einer „nicht unedlen" Natur, welche ihn über die Schranken eines Sterblichen hinaus zur Überhebung verführt, seinen Grund hatte („zum Knechte zu groß und zum Gesellen des großen Donn'rers nur ein Mensch"; Verbindung von idealem Wollen und menschlichem Irren, von Berechtigung und Verschuldung und insofern echt tragisch, S. 366). These: „Ach, und sein ganz Geschlecht trug ihren (der Götter) Haß", indessen nicht nur als ein Erbe der Verschuldung des Ahnherrn, und als Folge einer ähnlichen

Stammtafel der Tantaliden[1])

wie sie sich nach Goethes Drama darstellt; mit Beifügung der wichtigsten Zitate.

Zeus

Tantalus
(v. 306 ff., 337, 1301 ff., 1721 ff., 1762 ff.)

Pelops
(v. 336)
verm. mit Hippodamia, Tochter des Änomaus (v. 339, 346).

Kinder des Pelops:

- **Chrysippus** mit der Axioche gezeugt (v. 342).
- **Atreus** (v. 341, 360 ff., 400, 1275).
  - **Agamemnon** (v. 45, 400, 418, 441, 881, 891 ff., 905, 964, 1289 ff.) verm. mit Klytämnestra (v. 49, 404, 424, 880, 893 ff., 995 ff., 1021 ff., 1240, 1291 ff.).
    - **Iphigenie** (v. 404, 430, 911, 1175 ff., 1178).
    - **Elektra** (v. 49, 405, 620, 981, 1010, 1022 ff., 1225, 1811, 2089).
    - **Orestes** (v. 49, 410, 976 ff., 1010 ff., 1050 ff., 1082, 1925).
  - **Menelaus** verm. mit Helena (v. 414).
  - **Pleisthenes** (v. 366 ff., 1276).
  - **Anaxibia** verm. mit Strophius (v. 645, 1010).
    - **Pylades** (v. 647, 1013).
- **Thyestes** (v. 341, 360 ff., 1274).
  - **Tantalus** (v. 399 ff., 1276).
  - **Pleisthenes** (v. 379 ff., 1276).
  - **Ägisthus** (v. 881, 899, 916, 966).

---

1) Nach der von A. Köster in der schönen Jubiläumsausgabe von Goethes sämtlichen Werken (J. G. Cotta) aufgestellten Stammtafel. — Für die Verszählung vgl. die im Anschluß an diesen „Wegweiser" erscheinende Ausgabe der „Iphigenie" in den „Deutschen Schulausgaben" herausgegeben von H. Gaudig und G. Frick (Leipzig, B. G. Teubner).

Verbindung erhabener Willenskraft („kraftvollen Markes") und maßloser Überhebung, sondern auch, weil diese in den Nachkommen sich steigernd, dieselben selbst zu immer grauseren Freveltaten führte („und grenzenlos drang ihre Wut umher" ... „Erst eine Reihe Böser ... bringt endlich das Entsetzen der Welt hervor"). Höhe in der Schilderung dieser ersten Reihe ist das ausgeführte Bild von dem Mahle des Thyest, in welchem Anschaulichkeit der äußeren Situation, Einblick in ein Stimmungsleben (ahnungsvolle Wehmut ergreift den Th.; die Rachewut des Atreus) und Hindeutung auf die Wirkung kunstvoll verbunden werden. Abschluß der ersten Reihe: „das sind die Ahnherrn deiner Priesterin" und — gleichsam ein Ruhepunkt — die Zurückweisung auf noch andere zahlreiche Frevel, welche die Nacht mit schweren Fittichen decke. Die zweite Reihe wird eröffnet durch eine Art Wiedererkennung („er ist mein Vater"); scheinbare Rast in dem Hause Tantals, welchem der Ahnherr der zweiten Reihe, Agamemnon, in seiner Herrscherwürde und in seinem Herrscherglück zu gleichen scheint bis zu einer neuen grausigen Tat: der Vater wird durch die Gottheit selbst genötigt, die eigene Tochter zu töten. Die besondere Bedeutung dieses Vorganges in Aulis: es ist anscheinend eine neue Steigerung im Verhältnis zu den früheren Taten (Kindesmord auf Gebot der Götter), das dunkelste, rätselvollste Ereignis, weil es im Widerspruch mit der göttlichen Weisheit und Güte zu stehen scheint. Aber die Tat steht nicht auf gleicher Linie mit den früheren Freveltaten des Geschlechts, sondern ist ein heiliges Opfer, das als solches zunächst mit stummer Ergebung in den dunklen göttlichen Willen vom Agam. dargebracht, von Iph. hingenommen werden soll (s. unten „Einzelnes"); so vermindert die Tat des Vaters auch nichts an Iph.s kindlicher Liebe und Verehrung. Er gilt ihr als „das Muster des vollkommnen Mannes", den wiederzusehen ihre stete und liebste Hoffnung ist. Das dunkle, rätselvolle Walten der Götter wird sich in Zukunft als eine Segenstat enthüllen. Davon gewinnt Iph. immer deutlicher ein Gefühl; die Todesweihe („sie rissen mich vor den Altar und weihten der Göttin dieses Haupt") ist ihre Priesterweihe geworden; „in dem Tempel der Göttin erkannte sie sich zuerst vom Tode wieder"; die Rettung ist ihr ein sicheres Zeichen, daß die Göttin versöhnt ist und sie zu etwas Besonderen bestimmt habe (Mission), und sich ganz versenkend in die Bedeutung der Schuld ihres Geschlechtes und in den Schmerz, an das Ende einer solchen Reihe gestellt zu sein, wird sie immer klarer in dem Gedanken, immer fester in dem Glauben, immer sicherer in der Hoffnung, die in der Einsamkeit sie schön genährt (IV, 5), von der Gottheit dazu berufen zu sein, den Fluch des Hauses zu entsühnen, Heil und Leben über seine Schwelle wieder zu bringen, daß es sich neu mit frischen Lebensblüten wieder schmücke (IV, 4). Aber noch ahnt sie nicht, daß die Reihe der Frevel in ihrem Hause nicht zu Ende ist, daß sie als Fortsetzung ihrer eigenen Erzählung sehr bald (II, 2 u. III, 1) den Bericht über eine neue Folge furchtbarster Frevel-

taten vernehmen und sich selbst zur grausigsten Tat gezwungen sehen soll, als Priesterin den Bruder hinzuschlachten.

Mit den letzten Bemerkungen ist auch das den ganzen Bericht begleitende Innenleben der Iph. berührt (s. oben S. 374) und sind zugleich die Gründe für ihre Weigerung zusammengefaßt: das lastende Gefühl, einem schuldbeladenen Geschlechte anzugehören, die Hoffnung auf Heimkehr und der Glaube an ihre Mission einer Entsühnung des Hauses. Die Summe aller Begründung aber liegt in den Worten: „des Atreus Enkel", d. h. der Sproß eines mit furchtbarster Schuld beladenen Geschlechts, „des Agamemnon Tochter", d. h. eine Fürstin, die sich selbst zu bestimmen gewohnt ist, „der Göttin Eigentum", die deshalb keines anderen Eigentum werden kann.

Einzelnes. Die Begründung unserer Auffassung, betr. die Opferung der Iph. in Aulis, wird sich erst aus dem Folgenden ergeben, s. zu III, 1 u. V, 3; es muß hier der Hinweis genügen, daß Goethe die mythische Überlieferung wohl festhält, aber in ihren entscheidenden Punkten vergeistigend und vertiefend dem modernen Grundgedanken seiner ganzen Dichtung dienstbar gemacht. — Neue Züge einer Geistesverwandtschaft der Iph. mit der Antigone. Beide tragen die ganze Fülle des Leids ihres Hauses auf dem Herzen, es in innerster Erfahrung mit durchlebend (vgl. Soph. Antig. V. 891 ff.), beide stehen an dem Ende ihres Geschlechtes als ein letztes Reis (ῥίζα ἐσχάτη Antig. V. 600) und als ein Trost (φάος ebendas.) desselben, („sage nun, durch welch ein Wunder von diesem wilden Stamme du entsprangst"). — „Viel Taten des verworrenen Sinnes deckt die Nacht mit schweren Fittichen" usw.; Erinnerung an Horaz c. IV, 9, 27: urgentur ignoti longa nocte usw.

Zu c. Die Wiederholung seines Antrages durch den König. Er hat kein Verständnis für den Gedankenkreis der Priesterin, hört aus ihren Enthüllungen nur eine Berufung auf den Vorzug heraus, daß sie eine Königstochter sei, ist sich bewußt, daß seine edle Neigung dem inneren Werte, nicht der äußeren Stellung der Jungfrau gegolten habe, überhört auch die wiederholte und deutlichere Zusammenfassung ihrer Gründe, nach welcher die Einstimmigkeit mit der Göttin Willen für sie das Entscheidende ist, vernimmt aus ihren Antworten immer nur das „Nein" einer persönlichen Abgeneigtheit, treibt sie zu einer dritten, immer vertrauensvolleren Aufdeckung ihrer innersten Gedanken, Hoffnungen und Wünsche, die mit einer rührenden Bitte um Entsendung und einer direkten Hindeutung auf ihre große, der Entsühnung des Hauses geltende Aufgabe schließt („o sendetest du mich auf Schiffen hin! du gäbest mir und allen neues Leben." Höhe), und erwidert dies Vertrauen damit, daß er, persönlich auf das tiefste verletzt, in bitteren Unmut umschlägt; ja er versteigt sich zu sarkastischen Vorwürfen, welche die so vertrauensvoll gegebenen Mitteilungen der Priesterin benutzen und diese selbst derjenigen Schwächen anklagen, die einst ihrer Ahnen Erbteil waren. Wechsel der Rollen: anfangs Mangel an Vertrauen anscheinend auf seiten der Iph.,

unbegrenztes Vertrauen auf seiten des Thoas; jetzt entschiedenes Mißtrauen auf seiten des Königs, vertrauensvollste Offenheit auf seiten der Iph. Thoas wird unedel („wußt' ich nicht, daß ich mit einem Weibe handeln ging?") und weckt damit den vollen Adel des Weibes. Gehoben durch das Bewußtsein, in ihrem Widerstreben sich eins zu wissen mit den Göttern, erhebt sie sich zur Erhabenheit des Willens einer Heldin und stellt sich dem Willen des Königs mit Entschiedenheit und Festigkeit entgegen. Wille gegen Wille. Äußerer Konflikt, nachdem sich innerlich die Anschauungen und Geister bereits geschieden hatten. Die schmerzerfüllte Klage der Iph.: „so büß' ich nun das Vertrauen, das du erzwangst", bezeichnet zusammenfassend die ganze Lage, den vollzogenen Bruch zwischen der Priesterin und dem Könige.

Einzelnes. „Ein Zeichen bat ich, wenn ich bleiben sollte." Das Zeichen wird ihr sogleich zu Beginn der Haupthandlung (II, 2) werden mit dem Erscheinen des Orest und Pylades; aber es wird zunächst nur neue Wirren schaffen und die Welt der Götter noch rätselhafter und geheimnisvoller erscheinen lassen als zuvor. — „So kehr zurück"; ein schneidender Kontrast zu der voraufgehenden rührenden Bitte der Iph.; vgl. das „so geht" am Schluß des ganzen Dramas V, 6. — „Wenn ihnen eine Lust im Busen brennt", usw. Thoas gedenkt des „Raubes der schönsten Frau", den Iph. vorher erwähnt hatte, vielleicht auch der Gattin des Atreus; er denkt niedrig vom Weibe, wie Kreon in der Antigone. — „Den erdgeborenen Wilden" stellt er sarkastisch dem Tantalus, dem Sohn des Zeus, gegenüber. — „Es überbraust der Sturm die zarte Stimme" des edlen Teiles auch in dem Herzen des Thoas; vor allem, meint Iph., müsse der Fürst sie vernehmen. — „Gedenk, o König, deines edlen Wortes!" Iph. erhebt sich in dem Maße, in welchem Thoas herabsteigt; Berufung an den Adel seiner Gesinnung und an seine fürstliche Stellung; Erinnerung an das für die künftige Lösung des ganzen Konfliktes so bedeutsame königliche Wort.

3. Ausgang. Der neue Beschluß des Thoas; eine neue und unerwartete Steigerung des Konfliktes; es ist ein „harter Schluß", tatsächlich nicht begründet nach den früheren Mitteilungen des Arkas („hat nicht Diana, statt erzürnt zu sein, daß sie der blutigen, alten Opfer mangelt, dein sanft Gebet in reichem Maß erhört?" vgl. auch unten IV, 2) und somit trotz aller scheinbaren Logik („sei Priesterin!") nur sophistische Beschönigung, aber psychologisch erklärlich aus dem aufgebrachten Sinn des Königs. Sophistisch ist vollends die Berufung auf die objektive Macht des heiligen Brauches gegenüber der subjektiv deutenden „leicht beweglichen Vernunft". — Die Bedeutung des Konfliktes: er bedeutet auch in der nächsten Tragweite, welche für Iph. schon sichtbar ist, die äußerste Gefährdung ihrer priesterlichen Mission, sowohl derjenigen an dem Volk der Skythen und an dem König, der anscheinend in das Barbarentum zurückfällt, wie derjenigen daheim an dem Hause. Denn wie soll sie, selbst blutbefleckt, die Blut-

schuld des Geschlechtes hinwegzunehmen noch ferner geschickt sein, da ihr Glaube ihr die Gewißheit gibt, daß „der die Himmlischen mißversteht, der sie blutgierig wähnt". Die andere Tragweite, daß sie zugleich zu grausem Brudermord zu schreiten genötigt werden und selbst dadurch mitten hinein in die Blutschuld des Geschlechtes verstrickt werden soll, entzieht sich noch ihrem Blick. Vorbereitung einer weiteren Verschlingung der Verhältnisse und der engeren Schürzung des Knotens.

Einzelnes. „So bleibe denn mein Wort"; ein anderes königliches Wort, das sich dem früher gegebenen bedrohlich zur Seite stellt. — „Nur du hast mich gefesselt" usw.; auch das gehört zu der „tragischen Verschlingung der Verhältnisse", daß durch Güte und Huld die Priesterin sich selbst die Lage bereiten mußte, welche sie und ihre Lebensaufgabe jetzt so bedroht. — „Der mißversteht die Himmlischen, der sie blutgierig wähnt", bezeichnend für die religiöse Grundanschauung der Iph., ihren unbedingten Glauben an die Güte und Gnade der Gottheit. Auch ihre eigene Opferung hat sie so anzusehen gelernt, nicht als Äußerung eines Hasses der Götter, sondern als weise Absicht derselben, sie gnädig zu erretten und zu bewahren. — Zuwachs in der Charakteristik des Thoas: menschliche Schwächen („ich bin ein Mensch!") bei einer sonst edlen Natur und ein Rückfall in leidenschaftliche Härte, aber psychologisch erklärlich aus getäuschter Hoffnung und auch getäuschtem Vertrauen, wie er annimmt.

4. Szene.

Monolog wie Sz. 1; Ausgangsakkord; ein einziges Gebet der Iph., wie von Sz. 4 der Schluß. Enger Anschluß an das Ende ihrer voraufgehenden Gedankenreihe: „der mißversteht die Himmlischen" usw. — Die Mitte und die Höhe des Gebetes liegt in dem aus angsterfüllter Seele sich herausringenden Gebetsschrei (c): „o, enthalte vom Blut meine Hände!" (eine Höhe auch in dem ganzen Akt). Diese Mitte wird eingefaßt von einer Begründung, die (a) aus der besonderen persönlichsten Erfahrung der Macht, Gnade und Weisheit der Artemis und (b) aus dem allgemeinen Glauben an die Huld und Liebe der Sterblichen überhaupt genommen ist. — Der Punkt a wird zu einer Ergänzung der Vorgeschichte, welche den furchtbarsten und zugleich seligsten Augenblick ihres Lebens ausführend schildert, den Hergang in Aulis (eine weitere Ergänzung dieses Punktes der Vorgeschichte folgt unten IV, 3 und V, 3); aber die Worte weisen auch in die Zukunft, deren Dunkel und Wirrsale sich vor dem Gnadenblick der Götter zerteilen werden. — Der Gebetsschrei (c) greift nur die Hauptsache heraus: „meine Hände" im Gegensatz zu denen der Genossen ihres Geschlechtes; denn werden auch ihre Hände mit Blut benetzt, so wird auch sie mit hineingezogen in die Blutschuld des Hauses, und, selbst ein „unwillig vergoßnes Blut", wird auch sie ins Verderben reißen; ihre Hände werden nicht mehr geweiht bleiben, andere Opfer, die der Entsühnung des Hauses

gelten, darzubringen. — Der Ausgang (b) gibt der vollen Hingebung eines frommen, in seiner Gläubigkeit noch unerschütterten Gemütes Ausdruck und wird zu einer nochmaligen (vgl. Sz. 1) nachdrücklichen Hervorhebung dieses Grundzuges in dem Charakter der Iph., welcher diese von den Genossen des Hauses vornehmlich unterscheidet und als ein „neues Wesen" aussondert.

Einzelnes. Ein „ehernes Geschick" scheint auch jetzt wieder lastend auf ihrem Haupte zu liegen. — „Die Unsterblichen wollen dem Sterblichen gerne ihres Himmels mitgenießendes Anschauen eine Weile gönnen und lassen", als den Eintagsfliegen, ἡμέριοι ἄνθρωποι bei Soph. Antigone V. 790, Aias V. 398. Zu diesem Schlußwort wirkt die folgende Szene II, 1 mit der Offenbarung neuer dunkler Wege der Gottheit wie ein schneidender Kontrast. — Man beachte die unnachahmliche Vollendung der Form, welche sinnlich anschaulichste Schilderung und tiefstes Empfindungsleben harmonisch vereint (der über den Ihrigen ruhende Blick der Göttin, welcher dem Lichte des Mondes gleicht, das über die Erde sanft waltend sich ergießt, als „das Leben der Nächte"; vgl. das Lied „An den Mond" und die Erläuterung desselben Bd. IV, 2. Abteilung, S. 310); die Schilderung malt die Situation nicht nur mit Worten, sondern auch mit dem Wohllaut musikalischer Rhythmen (das schwebende Getragenwerden „auf Winden über das Meer, über der Erde weiteste Strecken"); in dem Empfindungsleben wird das Einzelempfinden mit den Gottesgedanken in engste Verbindung gesetzt. Ein Hauptmittel dieser Musik der Sprache ist die Alliteration, die weiche mit w in Vers 1—7 und am Schluß des Monologes, die linde mit l in Vers 9 und 10. — Besonders lehrreich wird auch hier ein Blick auf die verhältnismäßig dürftige Prosafassung v. J. 1779.

Ein Rückblick auf die Höhe in Akt I (1. das Gebet am Schluß von Sz. 1; 2. die beiden Stufen a und b der Wiedererkennung in Sz. 3; 3. der Gebetsschrei in Sz. 4) lehrt, daß die Höhe 1 und 3, sowie 2a und b untereinander eine Steigerung darstellen, daß das Verhältnis von Höhe 3 zu 1 die Veränderung der ganzen Lage anzeigt (das Gebet um Rettung durch Heimkehr macht einem anderen um Abwehr der nächsten Gefahr Raum), daß mithin der Höhenraum des ganzen Aufzuges in den Worten liegt: „o enthalte vom Blut meine Hände!" — Ein Blick ferner auf das Verhältnis dieses Aufzuges zu den Themen S. 367 zeigt, daß derselbe grundlegend wird für das Hauptth. I (Heimkehr der Iph.) und mit einer allgemeinen Hindeutung auch für das Hauptth. III (die Entsühnung des Geschlechts durch Iph.), aber auch grundlegend für diejenigen der S. 368 bezeichneten Themen, welche sich auf die Iph. beziehen; endlich eröffnet der Aufzug mit dem Rückblick auf die Vernichtung des Heldentumes des ganzen Geschlechtes auch einen Ausblick auf die dereinstige Wiederherstellung desselben. (Th. 1c.)

II. Aufzug.

1. Szene.

Vorblick. Allgemeiner Zweck dieser Szene ist die Einführung der Träger der Gegenhandlung, Orest und Pylades, und die Darlegung ihrer Lage (sie sind zum Opfertode durch die Priesterin bestimmt), sowie ihrer Absichten (Entführung des Bildes der Göttin). Diese Darlegung wird grundlegend für das Hauptth. II und für die Themen, welche sich auf das Heldentum des Orest und auf die Erneuerung des Heldentumes seines Geschlechtes beziehen. Sie wird grundlegend ferner für die Handlungen B und C, s. S. 368. Sie führt zugleich zu weiteren Mitteilungen über die Vorgeschichte, im besonderen zu vorbereitenden Hindeutungen auf die Geschichte des Hauses des Agamemnon — die eigentliche Fortsetzung dieser Geschichte folgt in Sz. 2 und in III, 1 —, endlich zur Mitteilung des für die Entwickelung, Verwickelung und Lösung der ganzen Handlung so bedeutsamen Orakels. — Die Grundzüge in der Charakteristik des Orestes: Todessehnsucht und Todesgewißheit (sofort die Eingangsworte: „es ist der Weg des Todes, den wir treten", sind dafür bezeichnend, und seine Seele wird stiller mit jedem Schritt, der ihn dem Tode näher bringt), völlige Hoffnungslosigkeit, tiefste Schwermut; schwere Krankheit des Gemütes. Die innere Ursache derselben ist der Schmerz und Gram um das Los des Hauses, das Gefühl des lastenden Druckes, welchen der Fluch seines Geschlechtes ihm auf die Seele legt, die Qualen des Zweifels, ob die Rache an der Mutter berechtigt war, die furchtbarsten Gewissensbisse der Reue in steter Erinnerung an den Muttermord. In dem Gram um das Leid des schuldberfüllten und fluchbelasteten Geschlechtes bezeugt sich die Geistes- und Stimmungsverwandtschaft der Geschwister; aber Iph.s Grundstimmung ist in allem Gram gleichwohl die Hoffnung, und während Orest sich nur als einen Träger des Fluches so ansieht, daß seine Nähe und Gemeinschaft auch andere in denselben hineinziehe („das ist das Ängstliche von meinem Schicksal" usw.), betrachtet sich Iph. als berufen, sich und den Ihrigen die Lösung vom Fluche zu bringen. — Charakteristik des Pylades: unternehmende Lebensfreudigkeit, Hoffnung und Zuversicht bis zum letzten Augenblick, beides im geraden Gegensatz zum Orest. — Ihre Freundschaft: sie hat ihre Wurzeln in einer gemeinsam verlebten glücklichen und idealen Jugend (in Phokis im Hause des Strophios, des Vaters des Pylades und Schwagers des Agam., S. 376); sie hat ihren Halt und ihre Weihe in der furchtbarsten Not. Orestes bedarf eines Freundes in seinem qualvollen Zustande; liebende Aufopferung macht den Pylades zu seines „Freundes Schuld und Banns unschuldigen Genossen". Die Freundschaft erweitert sich später dadurch, daß auch die Schwester des Orest in den Bund hineingenommen wird (s. unten zu IV, 1), aber die anderen bedeutsamen und umfassenden Themen treten so sehr und mit solchem Gewicht in den Vordergrund, daß das Thema der Freundschaft, sonst ein in der

neueren Literatur so gern verwendetes (vgl. S. 23, 47, 156, 226, 237, 343), als ein selbständiges dieses Dramas nicht kann bezeichnet werden.

Einzelnes. „Als ich Apollon bat" usw. Ungezwungene allgemeine Vorbereitung auf die bald darauf folgende zweimalige genauere Mitteilung des Orakels durch Pylades, die selbst wiederum erst Vorbereitung auf die wörtliche Wiedergabe desselben durch Orest am Schlusse des ganzen Dramas wird. — „Götterwort" und Königswort (I, 3) werden, zusammengerückt, zur künftigen Lösung des Konfliktes sich einigen müssen. — „Dem eine Götterhand das Herz zusammendrückt" usw.; man achte hier und im folgenden auf die mannigfachen immer neuen Wendungen, mit welchen Orestes seinen inneren qualvollen Zustand schildert, auf die stete und immer neue Verschlingung seiner Gedanken an die Schuld der Ahnen, an den Tod des Vaters, an die eigene Bluttat. — „Laßt mir so lange Ruh', ihr Unterird'schen" usw. Erinnerung an die Eumeniden, welche der Dichter glücklich entfernt — sie dürfen sich in den heiligen Hain nicht wagen — und die er nur geistig faßt in der Wirkung folternder Gewissensbisse und als Gebilde einer Vision. — „Ich komme bald zu euch hinab" usw.; Vorbereitung auf die Vision in III, 2. — Die Halle des heimatlichen Hauses, die Gestalt der Mutter, der Schwester Elektra, des hohen Vaters, sein Zug nach Troja; ein ergänzendes düsteres Gegenbild zu der Schilderung der Iph. in I, 3, aber auch Vorbereitung auf die erschütternde Schilderung der Rachetat selbst in III, 1, endlich schon ein vorbereitender Beitrag zur psychologischen Erklärung des grausen Muttermordes. — Pyl.: „O, laß von jener Stunde sich Höllengeister nächtlich unterhalten" usw. Den Orestes drängt es unausgesetzt, seine Schuld zu bekennen; das Bekenntnis der Schuld ist eine der vornehmsten Vorbedingungen für seine Genesung. Wenn Pyl. in wohlmeinendster Absicht dieses Bekenntnis zurückzudrängen sucht, so befördert er nur den künftigen Ausbruch einer gewaltsamen Krise. — „Zu frischem Heldenlaufe" usw. „Große Taten? ja ich weiß die Zeit, wo wir sie vor uns sahen" usw. „Unendlich ist das Werk, das zu vollführen die Seele drängt" usw. Hinweisung auf das Thema 1b und 1c, s. S. 368. Das Heldengefühl des Orest, ein Erbteil seines Heldengeschlechtes (wie in der Iph., s. oben S. 370), ist von Gram und Schwermut wohl verhüllt, aber nicht erstickt und somit einer Erweckung zu neuem Leben und neuer Kraft fähig. — Klassische Schilderung der idealisierenden Macht der Sage. Malerische Situationsbilder (Gruppen): das Freundespaar am Abend am Gestade der weiten See, ein Stimmungsbild, s. oben S. 369; der Jüngling, dem Gesang der Rhapsoden und den ihn begleitenden Tönen der Harfe lauschend. — „Mich haben sie (die Götter) zum Schlächter auserkoren, zum Mörder meiner doch verehrten Mutter und eine Schandtat schändlich rächend mich durch ihren Wink zugrund' gerichtet." Ein Beitrag zur Erklärung der Bluttat des Orestes, welche vollständig erst durch die späteren Mitteilungen erklärt wird. Hier nur die Bemerkung, daß diese Stelle nicht nötigt, an das Orakel

zu denken, welches nach antiker Darstellung dem Orest die Rache ausdrücklich gebot; das Nähere unten zu III, 1 und 3. — „Glaube, sie haben es auf Tantals Haus gerichtet, und ich der letzte soll nicht schuldlos, soll nicht ehrenvoll vergehen." Dieser schwermütigen und verzweifelnden Anschauung des Orestes von der vernichtenden Macht eines Fluches steht der hoffende Glaube der Iphigenie an die Möglichkeit einer Entsühnung entgegen; aus dem Wechsel beider Anschauungen ergibt sich ein wesentliches Stück der gesamten Handlung. Darüber aber waltet die unsichtbare Welt der Götter, welche den Fluch gesendet haben und allein ihn auch lösen können. Dieses Walten wird vorbereitet durch das Orakel; ein solches ist Ausdruck des göttlichen Willens, hat aber zum Hintergrunde menschliche Kurzsichtigkeit und menschliches Irren, über welche mit der Aufdeckung der wahren Absicht des Götterspruches die göttlichen Gedanken in reiner Klarheit sich erheben. Orakel und prophetische Stimmen sind mithin nach der eigentümlichsten Aufgabe des Tragischen (s. oben S. 31) ein bedeutsames Motiv der Tragödie und daher auch von anderen Meistern der dramatischen Dichtung oft und gern verwendet. (Soph. im Aias und K. Ödip., Schiller im Wallenstein in der Braut v. M. und Jungfrau v. Orl.). Die Fassung, welche hier Pyl. dem Orakel gibt (vgl. die wörtliche Fassung in V, 6), ist durch seine kurzsichtige Deutung bedingt und deshalb schon mit Irrung durchsetzt. Ebenso mischen sich Wahrheit und Irrtum in der weiteren Art, wie er „das Geschehene mit dem Künftigen verbunden und im stillen ausgelegt hat"; aber der hervorstechende Zug seiner Auffassung ist, wie hier, so auch fernerhin der Optimismus im Gegensatz zu dem Pessimismus des Orest. Es erscheint ihm göttliche Fügung, daß sie gegenwärtig sich schon an der Pforte des Tempels finden, aus welchem das Bild zu entführen sie bestimmt seien. Auch ist es göttliche Fügung, aber zu einem anderen Zweck. — „Der Menschen Klugheit hat auf jener Willen droben achtend zu lauschen"; eine bedeutsame Hinweisung auf den großen Grundgedanken der ganzen Dichtung, welche die Wirklichkeit und Wahrheit der unsichtbaren Welt und ihr führendes Walten über der irrenden Menschheit aufdecken will (s. die Handlung D, S. 368). Eine Ergänzung der oben S. 367 aufgeführten Themen tritt in Sicht. Auch die nächstfolgenden Worte sind wichtig als eine Zusammenfassung der weiteren großen Grundgedanken der Dichtung: Sühne einer schweren Schuld, wofern sie ein sonst „edler Mann" auf sich lud, nach dem Ratschluß göttlicher Weisheit, welche die Rätsel des menschlichen Lebens lösen will, die durch eine unlösliche Verschlingung von Edlem und Unedlem, Schuld und Berechtigung geschaffen werden. — Auch das Heldentum des Orest, seine Erneuerung (s. oben S. 368), wird hier als ein Thema der Dichtung berührt. Denn wenn auch bei den Worten: „Es siegt der Held, und büßend dienet er den Göttern und der Welt, die ihn verehrt",

an Herakles gedacht werden kann — obwohl dieser nicht sowohl unter eigener Schuld, als unter dem Verhängnis seiner Geburt zu leiden hatte —, so sind sie doch vielmehr auf den Orestes selbst zu beziehen und bezeichnen in Verbindung mit den voraufgehenden Worten entsprechend dem Zweck einer Exposition sein Los, seine Zukunft und seine Aufgabe, also ein wichtiges Thema der ganzen Dichtung. Orestes und Iphigenie teilen sich in die Aufgabe der Sühne; er sühnt büßend; wie Iph. sühnt, wird das Folgende lehren. — Die Antwort des Orest gibt dann ergänzend die Vorbedingung eines ihm etwa bestimmten neuen Lebens und Handelns an: die Genesung von schwerer Krankheit des Gemütes. Hochpoetische Schilderung dieser Krankheit nach ihrem Grunde und ihrem Wesen; Angabe des Hauptth. II (Genesung des Orest). — „Zuletzt bedarf's zur Tat vereinter Kräfte" usw.; vorbereitende Hinweisung auf die Handlung am Schluß des Dramas, wo es indessen zur Lösung des großen Konfliktes einer Tat ganz anderer Art, als sie hier gedacht ist, bedürfen wird. — Or.: „Ich schätze den, der tapfer ist und grad." Ein Zeichen seines Geistesadels und seiner Heldennatur und ein neuer Zug von Geistesverwandtschaft mit der Iph., seiner Schwester. — „Von unseren Wächtern hab' ich ausgelockt" usw.; Fortführung der Vorgeschichte bis an die Schwelle der nun beginnenden Haupthandlung; beide Auffassungen der Lage, die lichte, optimistische des Pyl., und die schwarze, pessimistische des Or., kommen zur Geltung. In der letzteren, die eine Kenntnis der voraufgegangenen Dinge voraussetzt, faßt Or. die gefahrdrohenden Momente treffend zusammen, verknüpft sie aber seiner Betrachtungsweise entsprechend mit der Wirkung des ihn verfolgenden und von ihm weiter ausgehenden Fluches. Mit einem Ausblick voll Hoffnung, die sich auf eines edlen Weibes stete Festigkeit gründet im Gegensatz zum harten Eigensinn des Mannes, entläßt uns die Exposition.

Rückblick auf die ganze Exposition zur nachträglichen festeren Begründung der hier gewählten Abgrenzung. Erst diese Abgrenzung bringt alle typischen Bestandteile einer vollendeten Exposition: die zu einer Vorbereitung auf die Haupthandlung notwendigen Angaben über Ort (Schauplatz), Zeit (Vorgeschichte und gegenwärtige Lage), Bekanntschaft mit den handelnden Personen (hier mit allen), mit den Grundzügen ihrer Charakteristik, Bekanntschaft mit den vier großen Handlungen (A, B, C, D, S. 368), ein Anfang in der Verwendung derjenigen Handlung, die zu einer besondern Eigentümlichkeit dieses Dramas wird, der Wiedererkennung, Grundlegung für sämtliche Hauptthemen, Hindeutung auf die Mehrzahl der übrigen S. 367 genannten Themen, Eröffnung von weiteren großen Gesichtspunkten (s. oben S. 384), vorbereitende Aufdeckung der inneren psychologischen Konflikte in dem Gemüt der einzelnen (Thoas, Iph., Orest), sowie des großen äußeren Konfliktes von Handlung und Gegenhandlung, endlich Hinweisung auf die Keime des Tragischen, wie sie entweder bereits in den

gegebenen Zuständen liegen (die unlösliche Verschlingung von gewisser Berechtigung und schwerer Schuld in der Tat des Orestes), oder durch neue Verwickelungen geschaffen werden (die Lage der Iphigenie zwischen zwei Entscheidungen, deren jede eine unlösliche Verbindung von Pflichterfüllung und Pflichtverletzung, von Treuehalten und Treuebrechen in sich schließt, s. oben S. 372).

II. Die Haupthandlung.

Ein allgemeiner Vorblick auf die nächsten Szenengruppen zeigt, daß zunächst II, 2 und der Aufz. III eine Einheit bilden, innerhalb welcher sich deutlich folgende Glieder abheben: zwei Fortsetzungen der Enthüllungen über das Geschick des Atridenhauses 1. durch Pylades (II, 2); 2. durch Orestes (III, 1) mit zwei Wiedererkennungen, 1. einer allgemeinen der Griechin durch einen Griechen und umgekehrt (II, 2) und 2. einer Wiedererkennung von Bruder und Schwester (III, 1), sodann die Darstellung der Krankheit des Orestes und zwar 1. die Vorbereitung auf ihren Ausbruch (II, 2), 2. der Ausbruch selbst und ihre Steigerung (III, 1), 3. die Krise (III, 2) und 4. die Genesung (III, 3).

II. Aufzug.

2. Szene.

Iphigenie und Pylades. Die Gliederung und Bestandteile dieser Szene: 1. Eingang. a) Ein einleitendes Wort der Iph., mit welchem sie begründet, daß sie den „Griechen" in seiner Muttersprache anrede; eine befreiende Tat, die Lösung der Fesseln, und ein priesterlicher Gebetswunsch, der die „gefährliche" Bedeutung dieser Tat, welche ebenso eine Weihe zum Tode werden kann, wie ein Weg zum Leben, andeutet. — b) Ein Begrüßungswort des Pyl., mit welchem der Grieche nicht nur der Griechin sich zu erkennen gibt (Wiedererkennung), sondern auch denjenigen Ton der Empfindungen anschlägt, die ein Grundton in der Seele auch der Iphigenie sind. (Heimatgefühl s. I, 1.) Die weitere Wiedererkennung soll stufenweise vor sich gehen; zunächst hüllt sich auch ihm gegenüber die Jungfrau in ein Geheimnis; nur ihre priesterliche Berufung vertritt sie mit Hoheit. — Es folgt 2. das Kernstück: a) Die erdichtete Erzählung des Pyl., betreffend seine und des Or. Herkunft. Er weiß Dichtung und Wahrheit zu mischen und klug das zu verknüpfen, was die Hoffnung auf Rettung zu erregen imstande ist: das Orakel des Apollo, welches Rettung hier im Tempel „seiner" Schwester verheißt und den Umstand, daß sie dieser Priesterin als Opfer dargestellt sind. Zwei Gedankenkreise schneiden sich während dieser Erzählung des Pyl.: die Gedanken der Iphigenie, welche aus derselben vor allem das eine Wort „vor Troja" festhält und keine dringendere Frage kennt, als nach dem Schicksal dieser Stadt und allem dem, was dasselbe für sie bedeutet; die Gedanken des Pyl., der die Huld und

Teilnahme der Priesterin zu benutzen trachtet, um seinem Freunde und sich die Rettung zu sichern. — b) Der Bericht des Pyl. von dem Geschick der Stadt Troja, den dahingesunkenen Helden, endlich von dem grauenvollen Tode Agamemnons, den näheren Umständen desselben und den Beweggründen zu seiner Ermordung; die begleitenden Stimmungen der Iph. von gespanntester Erwartung, froher Hoffnung („o hoffe, liebes Herz") zu jähem Umschlag (Peripetie) in tiefsten Schmerz, der die Höhe erreicht bei der Kunde, daß sie selbst durch ihr Geschick in Aulis unwissend und unschuldig schuld geworden ist an der Ermordung des Vaters und somit wider ihren Willen auch hineingezogen wurde als ein stummes Werkzeug in den Zug der Greueltaten ihres Geschlechtes. Der Einblick in diese tragische Verkettung von Umständen, in die dunklen Rätsel des Lebens, in das geheimnisvolle, unbegreifliche Walten der Götter macht sie verstummen und zunächst unfähig, weiteres zu vernehmen. Sie bedarf in dem Aufruhr der Empfindungen einer Sammlung; so ist ein größerer Abschluß, das Ende des Aufzuges, innerlich vollkommen begründet. — 3. Ausgang. Ein kurzes Nachwort des Pyl., der mitten in den ihn umgebenden Rätseln an der Hoffnung festhält.

Einzelnes. Pyl. von der Iph.: „die herrliche Erscheinung" und unten III, 1 Orest: sie gleiche „einer Himmlischen"; ergänzende Beiträge zur Charakteristik auch der äußeren Erscheinung der Iph. — „Aus Kreta sind wir" usw.; so pflegt auch Odysseus in seinen mannigfaltig erdichteten Erzählungen sich mit Vorliebe als einen Kreter auszugeben (Odyss. 13, 256 ff., 14, 199 ff., 19, 172 ff.). Die Insel war durch ferne Lage, gemischte Bevölkerung, zahlreiche Städte (90 nach Odyss. 19, 174) und Fürstenhäuser eine günstige Stätte für eine erdichtete Heimat — „Apoll, der delphische, hieß uns im Tempel seiner Schwester der Hilfe segensvolle Hand erwarten"; neue Hinweisung auf das Orakel, wiederum in allgemeiner, ungenauer Fassung. — „Doch schone seiner, wenn du mit ihm sprichst" usw. Vorbereitung auf den Ausbruch der Krankheit in III, 1, welchen Iphigenie gleichwohl herbeiführt, s. unten S. 393. — Die Reihe der Helden, die vor Troja umkamen, und ihre verschiedenen Todesarten: Achill im Kampfe, Palamedes durch Steinigung, Aias, der Telamonier, durch Selbstmord. Die letzte Stufe in dieser Steigerung, die furchtbarste Todesart, der Tod nach der Heimkehr durch den Verrat der buhlerischen Gattin, steht noch aus. Iph. nimmt das Verschweigen des Namens ihres Vaters als ein gutes Zeichen, daß sie den Vielgeliebten wiedersehen wird. — „So weit der Menschen Stimme reicht, trägt sie den Ruf umher von unerhörten Taten"; selbst in dem Olymp beschäftigt die Kunde davon die Götter, s. Odyss. I, 29 ff. — „Bist du die Tochter | eines Freundes?" Eine kleine Pause hinter „Tochter" macht uns fühlbar, wie nahe Pylades unwissend der Wahrheit kam, noch deutlicher die Prosafassung: „vielleicht bist du die Tochter | eines Gastfreundes oder Nachbars." — Die Schilderung von dem Hergang der Ermordung des

Agamemnon zeigt, verglichen mit der Prosafassung, wieder einmal besonders deutlich die Vorzüge der metrischen Bearbeitung. Das Charakteristische der Tat ist feiger Verrat. Nach Hom. Odyss. XI, 409 ff. erschlug ihn Ägisthos im Bunde mit der Gattin nach einem Mahle „wie einen Stier an der Krippe". Goethe folgt der Darstellung des Äschylus im Agam. V. 1331 ff., Choeph. V. 493 ff., 973 ff. „Böse Lust und einer alten Rache tief Gefühl" verbinden sich in der Klytämnestra zur grausen Tat; die das Verbrechen veranlassenden Leidenschaften sind also eben dieselben, wie bei den früheren von der Iph. selbst berichteten Greueltaten. So ist auch in diesem Verbrechen „eigene Schuld" wirksam, nicht nur die Schuld, welche ein Erbteil des Geschlechtes war (s. I, 3). — Pyl.: „Mit schwerer Tat, die, wenn Entschuldigung des Mordes wäre, sie entschuldigte." Ein weiterer Beitrag zur Beurteilung der Tat des Agamemnon. Man hat bei der Vielgestaltigkeit der Sage auch über den Vorgang in Aulis und über die Schuld des Agamemnon, durch welche er die Göttin erzürnt habe (Erlegung einer Hirschkuh im heiligen Hain der Artemis, frevle Äußerungen über die Göttin) von der antiken Überlieferung abzusehen und nur die Züge ins Auge zu fassen, welche Goethe selbst benutzt. Die Darstellung des Herganges durch Iph. in I, 3 in Verbindung mit der wiederholten Bezeugung ihrer unverminderten, bewundernden Pietät gegen ihren „herrlichen" Vater lehrt, daß sie selbst eine mildere Auffassung von der Tat des Agamemnon hatte. Iph. erwähnte an jener Stelle den Zorn der Göttin („Diana, erzürnt auf ihren großen Führer" usw.), ohne doch auf den Grund dieses Zürnens näher einzugehen; sie berührte auch im allgemeinen die List und Gewalt, welche man ihr gegenüber gebraucht habe („sie lockten mich ins Lager, sie rissen mich vor den Altar"), stellte das Opfer selbst aber als eine Forderung der Göttin hin (vgl. S. 380). Hier hebt Pylades vom Standpunkt eines nicht unmittelbar beteiligten Beobachters die Schuld des Agamemnon nachdrücklich hervor und verstärkt den Aufruhr der Empfindungen in der Brust der Iph., wenn nun die Verschlingung vor ihre Seele tritt von menschlichem Irren, welches Anlaß zu dem Zorne der Göttin wurde, göttlichem Wollen, welches so grausige Sühne forderte, und neuer menschlicher Verschuldung, zu welcher die Vollstreckung dieses göttlichen Willens verführte (die Herbeilockung der Iph.). Diese dunklen Rätsel des menschlichen Lebens, welche das göttliche Walten der schwachen Menschennatur bereitet, verbunden mit dem anderen, daß die Himmlischen auch sie, die Schuldlose, wider ihren Willen in das Schuldgewirr des Hauses verstrickt haben, macht sie verstummen und nötigt sie, einige Zeit der stillen Sammlung zu suchen.

III. Aufzug.

1. Szene.

Die Gliederung dieser Szene, entsprechend den oben S. 386 im Vorblick gegebenen Hinweisungen: der Aufzug bringt die zweite Fort-

setzung der **Enthüllungen über das Haus der Atriden**, im besonderen über das Haus des Agamemnon. Diese Enthüllungen führen zu zwei **Wiedererkennungen** (**Höhen**): („ich bin Orest" und „ich bin's! steh' Iphigenien!"). Jeder Wiedererkennung folgt die Darlegung der jedesmaligen **Wirkung**, 1. der Wirkung auf Iph. nach der ersten Wiedererkennung; sie findet ihren Ausdruck in einem längeren **Dankgebet**, welchem zwei andere kürzere **Gebete** voraufgegangen sind. — 2. der Wirkung auf den Orest nach der zweiten Wiedererkennung: sie führt mit dem höchsten Aufruhr seines gesamten Innenlebens zu einem **Ausbruch seiner Krankheit**, der zugleich Vorbedingung und Vorbereitung seiner **Genesung** wird.

Einzelbetrachtung. I. Eingang. Die Lage: Iph. erscheint gesammelt und doch voll höchster Erwartung, Näheres über das Geschick ihres Hauses zu erfahren, wieder. Sie löst dem Orest, wie vorher dem Pyl. (II, 2) die Fesseln, mit vollerer Hinweisung auf die verhängnisvolle Bedeutung dieser Lösung, einer Lösung zum Tode. Es folgt eine Darlegung der Notlage, in welche sie sich gebracht sieht. Niemals wird sie als Priesterin die Landsleute „mit mörderischer Hand dem Tode weihen"; aber auch ihre Weigerung wird ihnen den sicheren Untergang bringen; ein Zeichen (s. oben I, 3), das ihr die Rückkehr anzuzeigen scheint, ist ihr mit der Ankunft der Griechen gegeben, aber sie selbst nun bestimmt, diese Hoffnung zu zerstören. (*ἀπορία*, ein Nichtaus- und einwissen). Und doch kennt sie die ganze Tragweite des Konfliktes noch nicht, der mit der vollen Aufdeckung ihres Verhältnisses zu dem Fremden heraustreten wird. Diese Aufdeckung wird für den Leser schon jetzt durch einzelne Andeutungen vorbereitet: mit den inhaltsreichen „wie könnt' **ich | euch** . . . dem Tode weihen", Worte, deren voller Inhalt ihr noch verborgen, uns schon bekannt ist; mit dem beziehungsreichen Zusatz: „die ihr mir das Bild der Helden, die ich von **Eltern** (!) her verehren lernte, entgegenbringt" usw. Die Stimme des Blutes regt sich, und doch ahnt sie noch nicht, wie nahe derjenige, der vor ihr steht, sogleich das Bild **der Eltern** ihr bringen wird, welchen unerwartet reichen Inhalt das bringen soll, was ihr vorausfühlendes Herz schon jetzt „mit neuer, schöner Hoffnung schmeichelnd labt". Auf ein Vorgefühl der bevorstehenden **Wiedererkennung** weist das mehrdeutige Wort: „du sollst mich kennen" noch ausdrücklich hin. Solche Verwendung **mehrdeutiger** und **doppelsinniger** Worte, die zu einem Mittel wird, eine innere Handlung zu vertiefen und zu konzentrieren, findet sich auch bei anderen Dichtern vielfach, vor allem bei Sophokles und in Schillers Wallenstein, aber auch bei Lessing, vgl. oben S. 26, 28, 33, 52, 56, 77 und oft.

II. Fortsetzung der Enthüllungen über das Haus der Atriden und das Geschick des Agamemnon bis zur ersten Wiedererkennung des Orest durch Iphigenie. Zwei **Gebete** der Iph.

— 1. Den Übergang macht die Aufforderung der Iph. selbst („jetzo sag mir an"); der Bericht des Orest ist unmittelbarer Anschluß an die von Pylades gegebenen Mitteilungen. — „Zwar ward ich jung an diesen Strand geführt", vgl. oben zu I, 1 S. 371. — „Und Agam. war vor allen herrlich!" Der Vorgang in Aulis hat also das ideale Bild des Vaters in ihren Augen nicht getrübt; vgl. oben S. 370, 388. — Iph. „Den Kindeskindern nah verwandte Mörder"; Agam. ist Sohn des Atreus, wie Ägisthos ein Sohn des Thyest. Sie ahnt nicht, welche Tragweite dieses Wortes sofort noch offenbar werden soll, wenn Orest als Mörder seiner Mutter, sie selbst als bestimmt den Bruder zu opfern sich enthüllen werden. — „Orest, bestimmt, des Vaters Rächer dereinst zu sein." Die Rache an dem Ägisthos wird auch in den Augen der Iph. zu einer Pflicht des Bruders, aber eine blutige Rache des Sohnes an der Mutter nimmt sie nicht als selbstverständlich an. Obwohl auch sie für die Schandtat ihrer Mutter keine Entschuldigung hat („sie rettet weder Hoffnung, weder Furcht"), so vermutet sie im folgenden zuerst doch, daß Klytämnestra durch Selbstmord aus dem Leben geschieden sei; sie wird von qualvoller Ungewißheit erfaßt, als diese Vermutung sich nicht bestätigt, und rechnet den Tod der Mutter durch des Sohnes Hand unter „des Hauses Greuel". — „Des Avernus Netze" s. oben zu I, 1 S. 371. — „Goldne Sonne, leihe mir die schönsten Strahlen" usw.; das erste Dankgebet der Iph., zugleich Vorbereitung auf den ersten jähen Rückfall (Peripetie) von höchster Freude in tiefstes Leid. — „Die Ungewißheit schlägt mir tausendfältig die dunklen Schwingen um das bange Haupt"; erst die metrische Form hat die volle Schönheit dieses Bildes herausgearbeitet. Die Prosafassung lautete: „die Ungewißheit schlägt mit tausendfältigem Verdacht mir an das Haupt." Dasselbe gilt von der nachfolgenden Erzählung des Orest.

2. Sie ist das Kernstück dieses ganzen Abschnittes und selbst kunstvoll gegliedert: a) Ein Eingang, welcher den Bericht als ein Bekenntnis einführt. Die Götter haben es so gefügt, daß er dasselbe vor einer Priesterin ablegen darf, zu welcher ihn ein unbegrenztes Vertrauen mit geheimnisvoller Macht hinzieht. Daß diese Beichte vor der Priesterin zugleich ein Bekenntnis vor der Schwester ist, d. h. vor derjenigen Person auf der ganzen Welt, vor welcher als dem einzigen schuldentnommenen Gliede des Hauses er am liebsten das Bekenntnis ablegen würde, ahnt er noch nicht. — b) Als Übergang die Vorgeschichte der Bluttat, zugleich die Geschichte der Freundschaft des Orest und Pylades, die auch das Rachegefühl und der Entschluß zur Rachetat verbindet. Es mildert das Grauen der Tat des Orestes, wenn sie sich als ein gemeinsames Werk der Freunde herausstellt; auch Pylades hat in dem Agam. einen nahen Verwandten, den Bruder seiner Mutter Anaxibia, zu rächen. c) Die Schilderung der Rachetat selbst; sie übergeht die Rache an dem Ägisthos; diese gilt als vollberechtigt und das Bekenntnis hat es nur mit einer Schuld zu tun. Auch

deutet diese Schilderung nirgends an, daß Orestes bei diesem Racheakt im Auftrag der Gottheit handelt; sein Bericht ist nur Bekenntnis seiner Schuld und psychologische Erklärung einer so furchtbaren Tat. Elektra wird die eigentliche Rächerin, und Orest leiht ihrer Rache den ausführenden Arm; auch darin liegt eine Milderung seiner Schuld. Zugleich soll Elektra in die Schuld des Hauses hineingezogen werden, damit alle übrigen Glieder dem Fluch des Hauses verfallen, Iph. allein ihm entnommen erscheine. Die besondere Art sodann, in welcher Elektra dem Bruder das Rächeramt aufnötigt, macht die Tatsache psychologisch erklärlich: sie „bläst der Rache Feuer in ihm auf, das vor der Mutter heil'ger Gegenwart in sich zurückgebrannt war", läßt den Schauplatz und die noch vorhandenen grausen Erinnerungszeichen des verruchten Gattenmordes reden, schildert den frevlen Übermut der reuelosen Mörder auch nach der Tat, ruft den Schutz des Bruders gegen die von der „stiefgewordenen Mutter" ihnen drohende Gefahr an (neuer Beitrag zur milderen Beurteilung der Tat) und drängt ihm endlich den fluchbeladenen Dolch auf, die Schicksalswaffe, an welche das Verhängnis des Hauses verknüpft zu sein schien (telum fatale; neuer Punkt der Milderung der Schuld des Orest), und führt endlich so die Greueltat herbei.[1])

3. Das (zweite) Gebet der Iphigenie, das zugleich in die Reihe derjenigen Selbsterzeugnisse gehört, durch welche Iph. ihre priesterliche Mission bezeugt. Im Gespräch mit den Göttern deckt sie die geheimsten Tiefen ihres Innenlebens auf, bezeichnet ihre Vergangenheit in Tauris als eine heilige Wartezeit und ihr priesterliches Wirken unter den Skythen als eine Weihe für die größere Mission an ihrem Hause. Diese Deutung ist uns gestattet, wenn wir die Worte dieses Gebetes durch andere Stellen (s. III, 3, IV, 5) ergänzen. Die Hauptpunkte in diesem geweihten Leben sind: Absonderung von der Welt, ein besonders nahes, persönliches Verhältnis zu den Göttern, eine „ewig fromme", den Göttern ganz hingegebene „Klarheit" des Gemütes. Sie bezeichnen im allgemeinen das Wesen jedes ungetrübten und lebendigen religiösen Lebens und im besonderen die charakteristische Wesenseigentümlichkeit des Innenlebens der Iph. Daß gleichwohl zeitweilig Schatten über diese „ewig fromme Klarheit" flogen, wenn das Heimweh ihr Gemüt erfaßte und mit diesem die Rätsel ihres Lebens ihr besonders nahe traten, ist oben zu I, 1 S. 371 bemerkt worden. — Sie empfindet die Greuel ihres Hauses tiefer, als die in dieselbe hineinverstrickten Genossen der Familie, nicht nur weil die Kunde von den

1) Die Frage: „Hat G.s Orest die Ermordung des Vaters auf besonderen göttlichen Befehl an der Mutter gerächt?" behandelt Fr. Frädrich in der Ztschr. f. deutsch. Unterr., 11. Jahrg., 1897, S. 598; vgl. die sich daran knüpfende Kontroverse von A. Althaus, ebendas., 12. Jahrg., 1898, S. 209ff.; von M. Rachel, ebendas. S. 212ff. und Fr. Frädrich, ebendas. S. 392ff.

Freveltaten sie unerwartet trifft, sondern auch weil mit der wachsenden Fülle der Schuld ihres Hauses die Bedeutung, die Notwendigkeit und die Größe ihrer Lebensaufgabe (Entsühnung desselben) wächst.

4. Auf das die Tat berichtende Bekenntnis des Orest folgt die erschütternde Schilderung der Qualen eines von Zweifel an der Berechtigung solcher Rache und von Reue gefolterten Gewissens, das unverhüllte Bekenntnis seiner Schuld: „ich bin Orest, und dieses schuldige Haupt senkt nach der Grube sich und sucht den Tod", endlich ein rückhaltloses Urteil und Gericht über sich selbst, in welchem er sich des grausigsten Unterganges schuldig spricht („es stürze mein entseelter Leib vom Fels, es rauche bis zum Meer hinab mein Blut"). Auf natürlichste Weise und doch mit unvergleichlicher Kunst sind Schuldbekenntnis und (erste) Wiedererkennung verknüpft; beide bezeugen des Orestes innere Wahrhaftigkeit (γενναιότης), dieselbe „große Seele", die ihm aus dem Wesen der Priesterin entgegentritt (Geistesverwandtschaft der Geschwister). — „Und bringe Fluch dem Ufer der Barbaren! geht ihr, daheim im schönen Griechenland ein neues Leben freundlich anzufangen." Sein Tod soll zu einer Art von devotio werden (im Sinne des Todes der römischen Decier), dadurch daß er sich den Unterirdischen für alle preisgibt, den Fluch von dem Geschlecht und Hause nimmt und ihn ablenkt auf das Barbarenland mit seiner wilden Sitte fluchwürdiger Menschenopfer. Hat seine Nähe diesem Lande den Fluch schon dadurch gebracht, daß sie in das lichte Reich der Priesterin Unheil hineintrug und die „fromme Blutgier" weckte, „den alten Brauch von seinen Fesseln zu lösen" (II, 1 g. E.), so möge nun sein Tod diesem Lande voll und ganz den Fluch bringen, wofern nur das eigene Geschlecht desselben ledig und befähigt werde, „ein neues Leben freundlich anzufangen". Auch eine Mitwirkung an der Aufgabe der Entsühnung des Geschlechtes (s. oben S. 385), und doch, welcher Gegensatz zu der Anschauung der Iph., die durch ein priesterlich segnendes Walten, auch im Barbarenlande, sich auf die größere Mission daheim vorzubereiten sucht. Aber sie fühlt sich dem Fluch des Hauses entnommen, Orest sich unrettbar ihm verfallen. — Zu der meisterhaften Art, in welcher auch hier die Erynnien zu geistigen Mächten der inneren Erfahrung des von Gewissensqualen gemarterten Verbrechers gemacht werden, s. oben S. 383; vgl. die ähnliche ebenfalls im Hinblick auf den Orest gegebene Deutung der „furiae" bei Cicero pro Rosc. Amer. c. 24. — Die Prosafassung läßt an dieser Stelle besonders deutlich erkennen, wie der Dichter die frühere Darstellung oft mit leichtester Mühe in Verse schneiden konnte (vgl. zu Egmont S. 357). — „Unseliger, du bist in gleichem Fall" usw.; es ist nur Bezeugung der erschütternden Wirkung, welches die Schilderung des Orestes auf Iph. hervorgebracht hat, unwillkürlicher Ausdruck ihrer Ergriffenheit und innersten Teilnahme, wenn Iph. die Warnung des Pylades II, 2 vergessend, in dem Orest die Erinnerung an die eigene Schuld weckt.

5. Das (dritte) Gebet der Iphigenie, wiederum ein Dankgebet und die Höhe in der Reihe der Gebete, ein aus der Fülle des Herzens und der tiefsten Erfahrung herauskommender Hymnus auf die über den kurzsichtig irrenden Menschen in lichter Klarheit und „gelassener" Erhabenheit thronende göttliche Weisheit und Gnade („ihr allein wißt, was uns frommen kann"); zum Schluß ein Ausdruck des bangen Vorgefühles, es möchte „das kaum gedachte Glück ihr eitel und dreifach schmerzlicher vorübergehen".

III. Der Ausbruch, die Steigerung und die Höhe der Krankheit des Orest. Die zweite Wiedererkennung. Die Krankheit des Orestes liegt in der völligen Umnachtung seiner Sinne, welche das Gefühl, eine unsühnbare Schuld auf sich geladen zu haben, und die Meinung, dem Fluche seines Geschlechtes unrettbar verfallen zu sein, über ihn heraufgeführt haben. Vergebens bemüht sich Iph., in diese Nacht einen Strahl des Lichtes und der Hoffnung hineinzutragen. Der Glanz des Glückes, der ihre Seele durchleuchtet, läßt sie in dem Wiederfinden des Bruders und in dem Umstand, daß gerade ihr derselbe zur Opferung übergeben ist, die Möglichkeit der Rettung erkennen. Diesen Lichtpunkt auch in die Nacht seiner Seele zu bringen, bereitet sie ihre Erkennung durch ihn vor, „Kannst du, Orest, ein freundlich Wort vernehmen" . . . „Sie geben dir zu neuer Hoffnung Licht"; zweite Wiedererkennung. („Orest, ich bin's! sieh' Iphigenien!") Aber sie ruft nur die entgegengesetzte Wirkung hervor, daß die schwarzsichtige Betrachtungsweise seines umnachteten Gemütes in jenem Umstande gerade die äußerste Höhe alles Entsetzlichen, die letzte Vollendung aller Greuel des Hauses sieht („nicht Haß und Rache schärfen ihren Dolch; die liebevolle Schwester wird zur Tat gezwungen"). Auch ein Verwandtenmord, des Bruders durch die Schwester, soll geschehen; aber nicht leidenschaftliche Begier, wie bei den Ahnen des Geschlechtes, nicht Haß und Rache, wie bei ihm selbst, führen jetzt zur grauenvollen Tat, sondern höhere Mächte zwingen die liebevolle Schwester, an dem liebenden Bruder das letzte und von allen gräßlichste Schauspiel zu bereiten. So wird das Wort der Iphigenie, mit welchem sie die Finsternis seiner Seele zu zerstreuen hoffte: „erkenne die Gesund'ne" . . . „gefangen bist du, dargestellt zum Opfer, und findest in der Priesterin die Schwester", zu dem Wort, das die Höhe seiner Krankheit herbeiführt. Ein Motiv und Moment von echt dramatischer Größe; höchste Konzentrierung innerlicher Handlungen, wenn Wahrheit und Irrtum in jeder Auffassung, Wahnsinn und Vernunft in der Anschauung des Orest, die Gegensätze von seliger Freude und höchster Verzweiflung in den Empfindungen der Geschwister dicht zusammenliegen oder hart zusammenstoßen, endlich eine erhoffte Wirkung in das Gegenteil umschlägt. Und da dieser Moment zugleich die Krise in Sz. 2 vorbereitet, so wird er nicht nur eine Höhe des Aufzuges, sondern auch des ganzen Dramas.

In die Bahn dieser Gedankenbewegung drängt sich dann eine weitere Fülle des reichsten und tiefsten Gedanken- und Empfindungslebens. — Iphigenie wünscht, „mit dem reinen Hauch der Liebe dem geliebten Bruder die Glut des Busens zu kühlen", den Zauber zu lösen, der ihn gebannt hält, und findet nach ihrer geweihten und den Göttern ganz hingegebenen Sinnes- und Betrachtungsweise kein näherliegendes Mittel, als die Anrufung der Götter, die allein hier Hilfe bringen können:

„O wenn vergoßnen Mutterblutes Stimme
Zur Höll' hinab mit dumpfen Tönen ruft:
Soll nicht der reinen Schwester Segenswort
Hilfreiche Götter vom Olympus rufen?"

Dieses Wort, wenn es sich zunächst auch auf die augenblickliche Lage bezieht, wird zugleich zu einem Schlüssel für das Verständnis des einen großen Hauptproblems, welches in der Frage nach der Möglichkeit und Art der Heilung des Orest liegt, s. unten. — Die innere Macht der Gewissensbisse, welche Orest empfindet, wird durch Bilder geschildert, die dem Element des Feuers entnommen sind (die in ihm still verglimmenden Kohlen aus dem Schreckensbrande des Hauses; die ewig angefachte, mit Höllenschwefel genährte Glut; das unauslöschliche Feuer, welches brennende Qualen erzeugt, wie sie einst von Kreusas Brautkleid ausgehend den Leib des Herakles verzehrten; die siedenden Ströme in seiner Brust usw.). Einen Gegensatz dazu bildet die klassische Stelle, in welcher Iph. ihre selige Freude schildert: „denn es quillet heller nicht vom Parnaß die ew'ge Quelle" usw. Man beachte hier die klare, örtliche Anschauung: die Felsgipfel des Parnaß, das goldene Tal, das selige Meer; sodann die malenden Beiwörter, die musikalische Sprache, welche, von einzelnen leisen Änderungen abgesehen, schon der Prosafassung eigen war. — Die Wechselwirkung der liebenden Annäherung von seiten der Schwester und des wachsenden Entsetzens vor dieser Annäherung von seiten des Orest, schließlich der volle Blick innigster Liebe aus dem Auge der Iph., welche der Mutter gleicht und mit solchem Blick ihn an den gräßlichsten Augenblick erinnert, wo Klytämnestra sich den Weg nach ihres Sohnes Herzen vergeblich suchte, führen zur Krise. Noch einmal erfährt er an sich, es innerlich durchlebend, das volle Grauen jenes Augenblickes, wird sich der gräßlichen Sühne, die nun geleistet werden soll (Brudermord durch die liebende Schwester auf Göttergeheiß), vollbewußt, verlangt diese Sühne gleichwohl, um nur den siedenden Strömen in seiner Brust einen Ausgang zu bahnen, und glaubt, in Ermattung niedersinkend, die Vollziehung des Urteiles und des Gerichtes an sich selbst tatsächlich zu erfahren (die Prosafassung, wenn sie zwischen dem Satz: „seit meinen ersten Jahren . . . Schwester", und dem folgenden: „ja, hebt das Messer hoch", noch die Worte einschiebt: „doch ich bin reif", läßt diese Absicht des Dichters noch deutlicher erkennen). So kann er, bald darauf aus der Betäubung erwachend,

wähnen, er sei durch die Schwester wirklich geopfert, aus dem Leben geschieden und befinde sich nun im Hades.

Überschau über die bisherigen Entwickelungsmomente in dieser Krankheit des Orest: 1. vom Schuldbewußtsein ganz durchdrungene Reue; 2. rückhaltloses und volles Schuldbekenntnis; 3. nochmaliges geistiges Durchleben aller Schauer der grausigen Tat; 4. das eben dadurch auf das höchste gesteigerte Verlangen nach Sühne; 5. Anschauen (wenn auch nur in einer die drohende Wirklichkeit geistig vorwegnehmenden Vision) des sich an ihm selbst und an dem Hause vollziehenden letzten Gerichtes. Alle diese Punkte sind notwendige Vorbedingungen einer Genesung; vor allem auch der letzte, welcher dem Schuldigen das, wenn auch auf einer Wahnvorstellung beruhende, doch zeitweilig beruhigende und entlastende Gefühl gibt, die schwere Schuld durch ein Aufsichnehmen der Strafe gewissermaßen gesühnt und gebüßt zu haben. — So sind wir an die Krise selbst herangeführt worden; die Darstellung ihres weiteren Verlaufes gehört dem nächsten Auftritt an.

2. Szene.

Der Verlauf der Krise, s. oben den Vorblick S. 386. Gliederung der Szene: 1. Der Eingang. Die Lage: Orest findet sich im Hades (Vision); er glaubt aus Lethes Fluten Vergessenheit des Erdenlebens zu trinken und zu fühlen, wie sein Geist „bald still dahinfließen werde, der Quelle des Vergessens hingegeben" (die Prosafassung drückt das noch bestimmter aus: „bald fließt mein Geist, wie in die Quelle des Vergessens selbst verwandelt, zu euch, ihr Schatten in die ewigen Nebel"). Demgemäß vollzieht sich in dem Orest eine Umwandlung seines ganzen seelischen Zustandes: vorher nur verzehrende Unruhe, brennende Marter und glühende Qualen, ein „Krampf des Lebens"; jetzt Ruhe und Stille der Seele, Labung und Erquickung. — 2. Das Kernstück der Vision im engeren Sinne, welche zu einem Hören, Schauen, Erleben, Miteingreifen in eine Handlung wird. Sie stellt sich als eine Wiedererkennung dar und zwar a) der Ahnherren des Hauses, b) der Eltern (hochpoetische Verwendung dieses Motives; eine Wiedererkennung im Hades). Hauptpunkte in derselben: Feindschaft und Rache sind hier unten erloschen, wie das Licht der Sonne (die Prosabearbeitung: „mit dem Licht der Sonne"); friedlich versammelt ist das ganze Fürstenhaus (das ganze Geschlecht, dessen Kette in allen Gliedern die voraufgegangenen Erzählungen der Iph., des Pyl. und des Orest hatten überschauen lassen, stellt sich hier als eine Einheit dar); es gibt eine Möglichkeit der Vergebung unter den Menschen wenigstens im Hades; selbst Agam. und Klyt. sind versöhnt, Orest ist den Ahnen willkommen, darf die versöhnten Eltern begrüßen und empfängt mit ihrem Willkommengruß die Verzeihung der Mutter („heißt ihn willkommen" . . . „ihr ruft: willkommen! und nehmt mich auf!"). So hat das Geschlecht, nachdem „der letzte Mann von seinem Stamme" fluchbeladen herabgestiegen ist und

ebenfalls Verzeihung gefunden hat, seine Schuld gebüßt und, soweit solche durch der Menschen Vergebung gelöscht werden kann, auch gelöscht. — 3. Der Ausgang. Aber wird auch von seiten der Götter die Schuld verziehen? Diese Frage weckt der Ausgang. Der Ahnherr allein ist auch im Hades grausigen Qualen preisgegeben; er leidet auch hier, „der Göttergleiche, der mit den Göttern zu Rate saß"; er hat durch Verrat an Göttern gefrevelt, ihm haben die Menschen nichts zu verzeihen, sondern die Götter selbst. Warum aber diese ihm nicht verzeihen, das lehrt später das Parzenlied IV, 5; er hat den Gotteshaß noch nicht völlig aufgegeben. An dieser Stelle will der Dichter unseren Blick nur im allgemeinen auf die Götter hinlenken. (Er konnte den Mythus von des Tantalus Qualen in der Unterwelt nicht umdichten; nichts aber zwang ihn, denselben hier überhaupt zu erwähnen, wofern er nicht besondere Absichten damit verband.) Auch die Entsühnung des Orest ist durch menschliche Verzeihung noch nicht völlig gesichert; erst göttliche Gnade kann volle Sühne gewähren.[1])

3. Szene.

Die Genesung. Es wird bei derselben vornehmlich darauf ankommen, wie sich in dem Orest der Übergang aus der Vision in die Wirklichkeit vollzieht. Die Gliederung der Szene läßt diesen Vorgang deutlich erkennen.

I. Eingang: Orest ist noch in der Vision befangen; er begrüßt den Freund und die Schwester als ebenfalls Abgeschiedene im Hades. Aber die Schwester ist hier kein Schrecken mehr für ihn; denn sie sind beide nun allen Schrecknissen des Fluches entronnen. Aber er ist noch nicht erwacht, sondern noch liegt er in „der Finsternis des Wahnsinnes".

II. Das Kernstück: zwei Gebete. 1. Ein flehentliches Gebet der Iph., gerichtet a) zuerst an die beiden göttlichen Geschwister, Artemis und Apollo, ihnen, den Geschwistern, Rettung zu bringen; b) sodann im besonderen an die Diana, die Finsternis des Wahnsinnes und die Banden des Fluches dem Bruder zu lösen, eingedenk ihrer Liebe zu ihrem göttlichen Bruder. Iph. hofft auf Erhörung ihres Gebetes so zuversichtlich, als sie gewiß ist, daß der Wille der Göttin, der sie hier geborgen habe, nunmehr vollendet ist, und daß jene gewillt ist, ihr durch ihn mit der Heimkehr, ihm durch sie mit der Rettung vom Opfertode selige Hilfe zu geben. — 2. Ein kräftiges Zwischenwort des Pylades, bestimmt,

1) „Wie kommt dieses schöne Traumbild in die von finsteren Gewalten gepeitschte Seele Orests? Es ist eine wunderbare Nachwirkung des heilenden Hauches der heiligen Schwester. Er versinnlicht uns die große Umwandlung, die durch ihn an Orest sich vollzogen. Der Glaube an die Liebe der Götter hat den Glauben an ihre Rache abgelöst, der Glaube an die Sühne den Glauben an den Fluch. In dem Augenblick aber, wo Orest sich zum Glauben an die göttliche Gnade bekehrt, kann sie ihm auch zuteil werden. Und zwar ist wieder die Schwester die Mittlerin." (Bielschowsky a. a. O. S. 432.)

den Freund aus der Vision in die Wirklichkeit zurückzurufen. — 3. Die Rede des aus der Vision zur Wirklichkeit erwachten Orest: zuerst eine kurze Bezeugung seiner inneren Umwandlung aus schwerstem Druck (eine Götterhand hatte ihm bisher das Herz zusammengedrückt; ein Krampf des Lebens war sein Dasein) zum Gefühl eines „freien Herzens", aus trübstem Leid zu „reiner Freude"; sodann ein volles aus der Tiefe eines neugeborenen Lebens strömendes Dankgebet eines vom gräßlichsten Fluch Erlösten, aus schwerster Krankheit Genesenden, der Erde, dem Leben und der Welt der Taten Wiedergegebenen. Sein Gebet an den Apollo, das gräßlichste Geleit der Rachegeister von der Seite ihm abzunehmen (II, 1 Anf.), sein Wunsch (II, 1 g. E.), der ausdrücklich auf diese Lösung vorbereiten sollte (vgl. oben S. 394):

> „Bin ich bestimmt zu leben und zu handeln,
> So nehm' ein Gott von meiner schweren Stirn
> Den Schwindel weg, der auf dem schlüpfrigen,
> Mit Mutterblut besprengten Pfade fort
> Mich zu den Toten reißt. Er trockne gnädig
> Die Quelle, die mir aus der Mutter Wunden
> Entgegensprudelnd ewig mich befleckt",

ist nun erfüllt; ebenso ist der fromme Glaube der Schwester

> „O wenn vergoßnen Mutterblutes Stimme
> Zur Höll' hinab mit dumpfen Tönen ruft:
> Soll nicht der reinen Schwester Segenswort
> Hilfreiche Götter vom Olympus rufen?"

Erfüllung geworden. Das brünstige Gebet, welches sie soeben zu den Göttern emporsandte, ist erhört, und das nun folgende Dankgebet des Orestes die Bezeugung dieser Erhörung. Das ist zunächst kein psychisches Wunder, sondern Offenbarung göttlicher Gnade, Tatsache eines religiösen Erfahrungslebens, natürlich, einfach und völlig verständlich für jeden, der die Kraft des Gebetes, die Wirkung einer Gebetserhörung, die überschwengliche (transzendente) Fülle göttlicher Gnade als einer Realität an sich selbst erfahren hat.

Diese Darstellung der Genesung befindet sich im vollsten Einklang mit den Grundgedanken der ganzen Dichtung, die eine Verherrlichung der über den Wirren des Erdenlebens waltenden göttlichen Gnade ist (vgl. oben S. 384, 393 und unten die Schlußbetrachtung). Auch darf schon jetzt darauf hingewiesen werden, daß der Dichter selbst in seiner eigenen inneren Entwickelung den Standpunkt des Prometheusliedes (1773/74) geraume Zeit hinter sich hatte und in den „Grenzen der Menschheit" (entstanden jedenfalls schon 1781, also zur Zeit der neuen Überarbeitung der Iph., s. oben S. 365) dem Gefühl anbetender Ergebung in den höheren Willen des „heiligen Vaters", dem er „den letzten Saum seines Kleides küßt, kindliche Schauer treu in der Brust", einen tiefempfundenen Ausdruck gegeben hatte; vgl. die Erläuterung der genannten Gedichte in Bd. IV, 2. Abteilung, S. 330 ff. — Eine aus-

schließlich psychologische Erklärung der Genesung des Orest kann nicht befriedigen. Wohl ist eine Reihe von psychologischen Momenten bei derselben vorbereitend und mitwirkend: die oben S. 395 angeführte Reihe von Punkten; der Umstand, daß die Vision jenen lichten Punkt in die Nacht seiner Todesgedanken gebracht hatte, welchen Iph. hineinzutragen sich vergebens bemühte („kannst du, Orest, ein freundlich Wort vernehmen?"), und der ihn befähigt, nicht in allem nur eine Wirkung des Fluches und seiner Schuld zu sehen, sondern auch Hoffnungs- und Rettungsgedanken zu fassen; die oben S. 395 angeführten Erfahrungen während der Vision, daß er die Möglichkeit einer Vergebung seiner Schuld geschaut und die Verzeihung der Mutter erhalten hatte; die priesterliche, weihevolle Erscheinung der Schwester[1]) — aber das alles reicht nicht aus, seine Genesung, und wie er die innere Gewißheit gewinnen kann, seiner Schuld ledig zu sein („es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz"), uns völlig begreiflich zu machen. Als Gnadengeschenk und Gnadenwirkung der Götter hingegen ist sie begreiflich, und so wird sie von dem Dichter nach dem offenbaren Gange der Handlung sowohl der gesamten des Dramas, wie derjenigen dieser einzelnen Szenen auch dargestellt.[2])

Zugleich hat der Dichter dafür gesorgt, die Vergebung der Gottheit für eine so schwere Schuld uns glaublich zu machen durch die Art, wie er die Ermordung der Klytämn. durch den Sohn darstellt. Er konnte dieselbe nicht darstellen, wie die antike Mythe und Sage, nach welcher

---

1) Dazu vgl. Heinemann a. a. O. Bd. II, S. 7: „Ein Wunder hat man die Heilung des Orest durch die Reinheit und den Seelenadel der Schwester genannt, aber ein Wunder ist es, wie es Tausende an sich erfahren haben; es ist der Zauber des Ewig-Weiblichen, den die Kirche in der Madonna verherrlicht, den unsere Vorfahren mit heiligem Schauer verehrten, den Dichtung und Kunst nie müde werden zu preisen." — Ähnlich H. Morsch (G. und die griechischen Bühnendichter, Berlin 1888): „Die reine schwesterliche Liebe bewirkt die Rettung. Iphigenie ist zu dieser Rettung fähig vermöge der Hoheit und Wahrhaftigkeit ihres Charakters, Orest dieser Liebe würdig und zugänglich durch sein Schuldbewußtsein und das Geständnis seiner Tat, namentlich aber durch den Glauben an die alles überwältigende Macht einer reinen Schwesterliebe. Erscheint Orests Entsühnung in der griechischen Tragödie als ein Gnadengeschenk Apollos, als ein göttliches Wunder, so muß sie im deutschen Stücke als ein psychisches bezeichnet werden." Daß „die Heilung des Orest menschlich durchaus motiviert und psychologisch klar begründet sei", sucht auch P. Primer in einer eingehenden Untersuchung gegenüber Fr. Kern nachzuweisen (Progr. des Kaiser Friedrichsgymnasium Frankfurt 1894). Aus der überreichen Literatur zu dieser Frage seien noch genannt: Kanzow, Entsühnung des Orest, Progr. Königsberg 1887; O. Kanig, Die Entsühnung Orests in G.s Iph. und in den griechischen Tragikern, Monatsschrift für Stadt und Land, 1902, Heft 8, S. 280 ff.; Hans Lähr, Die Heilung des Orest, Berlin; A. Matthias, Die Heilung des Orest in G.s Iph., eine religiös-sittliche Lösung im Geiste des Christentumes, Düsseldorf 1887.

2) Vgl. A. Matthias an der oben S. 363 genannten Stelle S. 347 f.: „die Umwandlung im Innern des Orest bleibt uns ja in allen ihren Einzelheiten ein unerforschliches Geheimnis, wie uns alle religiösen Vorgänge, die in des Gemütes Tiefen vor sich gehen, Geheimnisse bleiben werden; deshalb konnte

Orest die Tat auf ein bestimmtes Gebot des Apollo ausführte; dann hätte Orestes nur als Werkzeug einer höheren göttlichen Macht gehandelt, die Schuldfrage wäre entweder gar nicht vorhanden gewesen, oder sie hätte in den Kreis der Götter hineinversetzt werden müssen, wenn etwa diese, wie in der antiken Sage und Dichtung, selbst verschiedener Anschauung über die Berechtigung des Muttermordes gewesen wären; Orest als nur ausführendes Werkzeug des Götterwillens, wäre eine bemitleidenswerte, aber keine tragische Gestalt im höchsten Sinne; die großen Fragen seiner Genesung und der Entsühnung des ganzen Geschlechtes hätten nicht mehr ein Hauptthema der ganzen Dichtung werden können. Hätte anderseits Orest sich in völlig freier Selbstbestimmung eines Muttermordes schuldig gemacht, so wäre die Tat eine so grauenhafte und unnatürliche, daß eine volle Vergebung derselben schon hienieden durch die Götter unserem Gefühl unwahrscheinlich erscheinen würde. So wählte der Dichter zwischen beiden äußersten Auffassungen die Mitte. Orest handelt bei Goethe auf den „Wink" der Götter (II, 1; vgl. oben S. 383); er handelt ferner unter der Nachwirkung der alten Blutrache; auch waffnen nicht zügellose Begier und blinde Wut, wie bei den Freveltaten der Ahnen, seinen Arm, sondern das edle Motiv der Liebe zu seinem Vater; er plant die Tat in Gemeinschaft mit dem Freunde; er vollzieht sie infolge einer dämonischen Aufstachelung durch die Elektra, endlich unter Einwirkung einer fatalistischen Macht in jenem alten Dolch, „der schon in Tantals Hause grimmig wütete": so werden die Schauer der Tat durch die Schuld des Täters erheblich gemildert; der letztere erscheint nicht nur bemitleidenswert, sondern als ein tragisches Opfer grausiger Verkettung von Umständen und Verhältnissen, welche die gräßliche Tat erklärlich machen und in die mit derselben verbundene schwere Schuld eine gewisse Berechtigung mischen. Damit wird die Möglichkeit einer Verzeihung durch die Götter unserem Gefühl näher gebracht; seine Gewissensbisse und Reue lassen den Orest einer solchen Vergebung würdig erscheinen; die Erhörung des Gebetes der priesterlichen Schwester ist nicht mehr befremdlich und ebensowenig das Dankgebet des erlösten Orest selbst, wenn es diese Erhörung als eine Tatsache bezeugt. — Wie wenig man berechtigt ist, hierher das Wort Goethes

---

Goethe die Lösung nur andeuten, indem er uns in jenes halbdunkle Gebiet des Traumlebens führte, wo aus dem Jenseits etwas hinüberschimmert in das Diesseits, und wo wir nicht ohne eine gewisse Scheu die wunderbarsten Kräfte unseres Geistes wirksam sehen. Ein Rest von geheimnisvoller Wirkung bleibt ja noch übrig an der Befreiung Orests von seinen Gewissensqualen. Das wird aber den nicht wundernehmen, der bedenkt, daß es sich hier um einen Vorgang im Bereiche des Seelenlebens handelt, den die Sprache des Glaubens mit dem Namen „Gnadenwirkung" bezeichnet, und in der er die unmittelbare Einwirkung Gottes auf die empfänglich gemachte Seele des Menschen sieht. Wenn der christliche Glaube bei diesem Vorgange alles Gute der Gnade Gottes zuschreibt und das menschliche Verdienst zurückweist, so spricht damit der Glaube dasselbe aus, was Goethe sagt, wenn er dergleichen an Menschenwerk und Menschenempfinden Eckermann gegenüber einmal „als unverhoffte Geschenke von oben" preist, „als reine Kinder Gottes, die wir mit freudigem Danke zu empfangen haben".

zu ziehen, welches angeblich den Schlüssel der ganzen Dichtung enthalten soll: „Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit", wird in der Schlußbetrachtung gezeigt werden.

III. Das Schlußwort des Pylades, welches zu schnellem Rat und zu tatkräftigem Handeln auffordert, die Heimkehr vorzubereiten und ins Werk zu setzen; es weist auf neue, ernste Aufgaben hin, an welchen sich zeigen soll, ob die Genesung des Orest eine nachhaltige ist; sie war für die Lösung dieser Aufgaben eine Vorbedingung. So wird diese Szene zu einem Wendepunkt in der Entwickelung der gesamten Handlung, und wenn Goethe selbst (Ital. Reise, 13. März 1787) „den Moment, da sich Orest in der Nähe der Schwester und des Freundes wiederfindet", die „Achse des Stücks" nennt, so meint er offenbar damit, daß, wie der Zustand innerer Verzweiflung und hoffnungsloser Todessehnsucht des Orest zu einem Haupthindernis der Heimkehr werden mußte, so seine Genesung erst dieselbe ermöglichen kann.

Einzelnes. Das Gebet des Orest ist ein großartiger Hymnus auf die Gnade der Götter, in welchem tiefstes Naturgefühl und beseligendes Gottesgefühl zusammengehen. Das Wunder heiliger Erfahrung, welche jetzt das Herz in seinen Tiefen gemacht hat, annähernd wiederzugeben, entlehnt er Bilder aus dem Naturleben, wo der Aufruhr eines Vernichtung drohenden Gewittersturmes sich in die Herrlichkeit einer frisch erquickten, von einer „neuen Sonne" beglänzten Landschaft verwandelt. Die Bilder erinnern an die Großartigkeit alttestamentlicher Schilderungen (im Hiob und Psalm 104), auch an die Naturschilderungen in Werthers Leiden (vgl. 16. Juni, 18. August, 12. Dezember). Man achte auf die bezeichnenden Beiworte: „flammende Gewalt, schwere Wolken, wilde Ströme"; auf die Wahl und Folge der Zeitwörter: „wandelt, schüttet, auflöst, verwandelt"; auf diejenigen Ausdrücke, welche im besonderen beziehungsvoll auf die Gnade hinweisen: „gnädig ernst, langerfleht, Segen, lauter voller Dank", „was ihr mir gönnt"; die Prosafassung hat geradezu das Wort Gnadengaben in dem Zusammenhang: „ihr Götter, die ihr eure Gnadengaben, euren fruchtbaren Regen . . . auf die Erde schmettert." — Die Sprache ist eine Sprache der innersten Gewißheit, vor allem auch in dem Schlußwort, sowohl in der Zuversicht des Wunsches: „laßt mich . . ., was ihr mir gönnt, mit vollem Dank genießen und behalten", als auch in dem Bilde: „die Eumeniden ziehn zum Tartarus und schlagen hinter sich die eh'rnen Tore fernab donnernd zu", endlich auch in dem frohen Ausblick auf ein Leben voll Lebensfreude und großer Tat (den Anfang eines neuen Heldenlebens, s. Thema 1b). Auch hier ist ein Vergleich mit der an sich ebenfalls hochpoetischen und doch viel dürftigeren Fassung der Ausgabe von 1779 sehr lehrreich; lehrreich ferner ein Vergleich dieses Gebetes mit dem dritten der Iph. in der 1. Szene dieses Aufzuges (s. oben S. 393), welches in einem einfach schönen Bilde (mit Frucht- und Segenskränzen angefüllte Hände der Götter) die Gnade der Himmlischen feiert, sowie mit ihrem unmittelbar voraufgegangenen Gebet

in dieser Szene („Geschwister" usw.), welches die Bilder einer stillen Mondnacht und eines heiteren Sonnentages unserem inneren Auge vorführt.

Ein Rückblick auf die mit dieser Szene abgeschlossene Einheit (s. oben S. 386) lehrt, daß sie alle oben S. 368 bezeichneten vier Handlungen (A, B, C, D) berührt und zwar so, daß sie für die nächsten, sichtbaren Handlungen (A, B, C) nur vorbereitend wird, dafür aber in die unsichtbare Handlung (D) einen vollen Einblick tun läßt. Was sodann die Themen anbetrifft, so ist diese Einheit recht eigentlich dem II. Hauptthema (Genesung des Orest) gewidmet, welches in ihr zu Ende geführt wird; die Hauptth. I u. III werden immer deutlicher hingestellt (Hptth. I, die Zurückführung und Heimkehr der Iph., in den Worten III, 3: „ist dein Wille usw. . . . vollendet, willst du mir durch ihn und ihm durch mich die sel'ge Hilfe geben"; Hptth. III, die Entsühnung des Geschlechts durch Iph., in den Worten ihres 2. Gebetes, vgl. oben S. 391; für beide aber ist die Erfüllung der Aufgabe des Hauptth. II eine Vorbedingung. Von Nebenthemen kommt das Th. 1 b so zur Behandlung, daß in der Krise der Krankheit des Orest sein Heldentum des Duldens auf der Höhe, im Beginn seiner Genesung aber schon das erwachende Heldentum der Tat in Sicht gezeigt wird. — Zu den oben S. 386 genannten Wiedererkennungen tritt als eine neue, großartige Verwendung dieses Motivs die Wiedererkennung seiner Ahnen und Eltern durch Orest im Hades (s. oben S. 395).

IV. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Der Bau ist äußerst einfach: drei Monologe der Iph. und zwei Zwischenszenen, 1. Iph. und Arkas, 2. Iph. und Pylades; d. h. Einwirkung beider Parteien auf die in der Mitte stehende Priesterin und Schwester. Daraus ergibt sich auch schon das allgemeine Verhältnis der Monologe. Der erste gibt einleitend den Grundakkord ihrer Seele an angesichts der ihr gestellten neuen und ihrer Natur fremden Aufgabe; der zweite drückt die Wirkung aus, welche die Einwirkung des Arkas in ihrem Gemüt zurückläßt; der dritte gibt Zeugnis von dem Eindruck der entgegengesetzten Einwirkung des Pylades und von dem verhängnisvollen Zwiespalt, welchen die Reden beider Männer mit dem Recht und Unrecht ihrer Gründe in ihr Innenleben hineintragen; er geht sodann in den Akkord eines lyrischen Liedes aus, welches gleichsam zu einem Monolog im Monolog wird. So bildet der zweite Monolog eine Mitte und einen Wendepunkt in der Handlung dieses Aufzuges; die Höhe aber wird in dem letzten Monolog zu suchen sein. — Das Gewicht der ganzen Handlung wird in das Innere der Iphigenie gelegt, wie sie im Aufz. III in dem Innenleben des Orest lag; es wird sich um Vorbereitung des Heldentumes innerer Kämpfe in der Iph. handeln, Thema 1a, S. 367, wie das Thema 1b (Heldentum des Orest) vornehmlich den Inhalt von Aufzug III aus-

machte. Jene Kämpfe aber knüpfen sich an die äußeren großen **Handlungen A u. B** (S. 368) und an die Durchführung der großen **Hauptthemen I u. III** (S. 367).

1. Szene.

Erster Monolog der Iph. Die äußere **Lage**: die Nähe der sie umgebenden Gefahr hat die wiedervereinigten Geschwister und den gemeinsamen Freund genötigt, an ihre Sicherheit und Rettung zu denken. Ein **Anschlag** ist geplant und verabredet, welcher nicht nur die drohende Gefahr des Opfers abzuwenden, sondern die von dem Orakel angeblich gebotene Entführung des Götterbildes und die gemeinsame Heimkehr an seine Stelle zu setzen hat. Die Gefährten auf den Schiffen, in einer Bucht versteckt, sind bereit, in die Handlung einzugreifen, welche vorzubereiten Orest und Pylades gegangen sind. Iph. ist zur Mitwisserin gemacht und in die Handlung des **Anschlages** hineingezogen. („Sie haben kluges Wort mir in den Mund gegeben, mich gelehrt, was ich dem Könige antworte“ usw.) **Vorbereitung** einer bedeutsamen äußeren Handlung, welche zum Schluß V, 4 heraustreten wird. Die Mitteilung dieser äußeren Lage bildet die **Mitte** des Monologes. — Viel bedeutsamer aber wird die **innere Handlung**, deren Trägerin Iph. ist. Das Wesen derselben sind innere Kämpfe; der Monolog kündigt sie so an, daß man ein stetiges Anschwellen derselben zu gewahren meint. Folgende **Stufen** treten deutlich heraus: ein Vorgefühl drohender Verwirrungen und eines „tief erschütternden Überganges“ von Freude zu Schmerzen, wie sie ihn von tiefstem Leid zur Freude zuvor erlebte; ein Verlangen nach einem Halt an einem „ruhigen“ Freunde, wie sie ihn in Pylades erkennt, dessen „Seele stille ist“, der „Ruhe heiliges unerschöpftes Gut bewahrt“ und aus ihren Tiefen den Umhergetriebenen, Unruherfüllten Rat und Hilfe reichen kann. Sie bedarf eines solchen Haltes, weil die innere Ruhe ihrer eigenen Seele, welche in ihrer Einstimmigkeit mit sich selbst lag, gefährdet ist. Sie war auch zuvor wohl von tieffstem Schmerz und Leid erschüttert worden, hatte aber im tiefsten Grunde die „**ewig fromme Klarheit**“ (III, 1, s. oben S. 391) sich bewahrt; jetzt soll sie lernen, was sie nie gelernt: „hinterhalten“ und etwas durch Lüge „ablisten“. So gesellt sich zu der nach außen gewandten Sorge um das Geschick des Bruders, ob er auf dem Boden „des ungeweihten Ufers“ etwa wieder ein Raub der grimmigen Furie werde, ob die Genossen entdeckt den Skythen in die Hände fallen werden, ein inneres Bangen in dem Bewußtsein, daß ihre eigene Seele sich trübe, weil sie mit der Unwahrhaftigkeit **sich selbst untreu werden soll**. Diese Empfindungen schließen als **Eingang** und **Ausgang** jenen Bericht über die äußere Sachlage ein und stellen sich in einer **steigenden Reihe** dar.

Einzelnes. Die einfache Prosafassung v. J. 1779 hat mit der poetischen Überarbeitung in dem Eingang des Monologes eine lyrische (logaödische) Form angenommen, welche den unruhvollen Gemütsbewegungen

der Iph. entsprechenden Ausdruck leiht. — Die Charakteristik des Pylades stellt ihn als den Überlegenen hin, an welchem das schwache Weib sich zu halten wünscht; aber sie wird bald innewerden, daß diese mehr äußerliche Ruhe des Freundes ihre in andere Tiefen reichende Unruhe nicht mindern kann, vielmehr nur mehren wird, und so wird sie sich selbst weit über das Heldentum erheben, das ihr hier als ein ideales entgegenzutreten scheint. — Der Freundschaftsbund erweitert sich; vgl. oben S. 382. — „O segnet, Götter, unsern Pylades und was er immer unternehmen möge"; ein Wunsch menschlicher Kurzsichtigkeit, der auf uns wie tragische Ironie wirkt. — Der Anschlag wird von der Iph. hier nur als Menschenwerk (des Bruders und des Freundes) aufgefaßt; daß ein Göttergebot ihn veranlaßt habe, tritt in ihrer Anschauung ganz zurück.

2. Szene.

Einwirkung des Arkas auf Iph. Die äußere Lage: die Gefahr wächst der Entscheidung (Katastrophe) entgegen; um so dringender wird auch das Werk der Rettung. Auf der einen Seite der auf das Opfer wartende König und das harrende Volk; diesen gegenüber die die Rettung betreibenden Freunde; in der Mitte Iph. in höchster Spannung und seelischer Erregung. Ihre inneren Kämpfe begleiten die Krise der äußeren Lage; sie werden bedingt durch eine Reihe von (vier) Mahnungen des Arkas und ihre jedesmalige Wirkung auf die Iph. Damit ist zugleich die Gliederung dieser Szene gegeben.

1. Hinweisung des Arkas auf den Befehl des Königs und seinen festen Willensentschluß. Iph. weist über diesen hinaus auf den Willen der Götter, und gewohnt, sich selbst zu bestimmen, fühlt sie sich durch das Drängen des Königs innerlich zum Widerstande herausgefordert (psychologische Erklärung des Folgenden). Sie schickt sich an, schon einen Fuß vorzusetzen zur Ausführung des Anschlages, zieht ihn aber, wie unsicher gemacht in ihrem nur auf einen Augenblick gefaßten Vorsatz, zurück („ich gebe nach"), als Arkas ihr nicht mehr allein des Königs Willen nahelegt, sondern auch, daß „gut und nützlich" sei, was er verlange. Die Versuchung ist an sie herangetreten, aber ohne ihrer schon wirklich mächtig geworden zu sein.

Zusatz. Iph.s Mitteilungen über den Zustand des Orest enthalten noch keine Unwahrheit; denn die Bezeichnung „in dem innern Tempel" braucht sich nicht auf das Tempelgebäude zu beziehen, sondern auf den ganzen heiligen Tempelbezirk (templum; die Prosafassung sagt: „im Heiligtum"). Ähnlich brauchte vorher I, 3 Thoas den Ausdruck „Tempel" in den Worten: „nun komm' ich heut' in diesen Tempel." Erst mit den folgenden Worten: „nun eil' ich mit meinen Jungfrau'n, an dem Meere der Göttin Bild mit frischer Welle netzend, geheimnisvolle Weihe zu begehn", beginnt Iph. selbst teil an der Ausführung des Anschlages zu nehmen; aber es bleibt auch jetzt nur leise Gedankenschuld, ist noch keine Schuld der Tat. — Die eigentümliche Lage erinnert an das Wort des Sophokles in der Antigone (V. 618ff.) von dem, der „den Fuß sich senget

an heißer Flamme" und erst dann seiner Schuld innewird. Iph. zieht den Fuß zurück, noch ehe sie ihn versengt hat.

2. Hindeutung des Arkas auf die Möglichkeit einer anderen Lösung alles dessen, was sie jetzt verwirre, wofern sie nämlich des Treuen Rat beachtend der Werbung des Königs Gehör schenke. Für Iph. ist solche Lösung unmöglich, und jetzt mehr als je unmöglich geworden. Nur die Götter vermögen diese Wirren zu lösen („ich hab' es in der Götter Hand gelegt"; . . . „auf ihren Fingerzeig kommt alles an"); aber werden dieselben sie gnädig zu lösen auch dann noch gewillt sein, wenn die Priesterin selbst an dem unheiligen Anschlag teilgenommen hat?

3. Hinweisung des Arkas auf die an dem Skythenvolk begonnene Mission, welche zu beenden Iph. sich verpflichtet fühlen müsse. Diese Erinnerung erschüttert das Gemüt der Iph. und erregt ihr Schmerzen, welche ihre Seele mit Gewalt erfassen in dem Gefühl, selbst schuld zu werden an dem Untergang dieses Missionswerkes, wenn sie, die bisher in den Augen der Barbaren als heilige Priesterin vorbildlich dastand, nun sich darstellen soll als hinterlistige Verräterin an der Göttin selbst. So erhält, was Arkas ihr mahnend vorführt, in ihren eigenen verklagenden Gedanken eine weit größere Tragweite.

4. Erinnerung an die Pflicht der Dankbarkeit für empfangene Wohltat, die ein Edler reichte; Erinnerung an die wahre Natur des Thoas („o wiederholtest du in deiner Seele, wie edel er sich gegen dich betrug von deiner Ankunft an bis diesen Tag"). Diese Natur ist durch der Iph. schuldlose Schuld in das Gegenteil verwandelt worden, und in ihre Macht scheint es gelegt zu sein, sie wieder umzuwandeln. Diese Berufung auf den Adel ihrer eigenen Gesinnung (γενναιότης), den zu gefährden sie im Begriff steht, mit allem, was diese Gefährdung für sie selbst in sich schließt, muß von besonderer Wirkung sein. Dem gesamten Aufruhr ihrer Empfindungen gibt der Monolog der folgenden Szene Ausdruck.

3. Szene.

Zweiter Monolog der Iphigenie. Darlegung ihres inneren Zustandes nach der voraufgegangenen Einwirkung des Arkas. Derselbe wird zuerst kurz bezeichnet als eine innere Wandlung (Peripetie) und ein „Erschrecken", sodann ausführlich geschildert als ein immer klareres Erwachen aus dem früheren Freudenrausch eines nur auf den Bruder und nach vorwärts gerichteten Gemütes zu einer immer lauter sich erhebenden Anklage des Gewissens, wenn sie nun rückwärts schauend derjenigen Pflichten sich von neuem bewußt wird, welche das Verhältnis zu dem Könige und seinem Volke ihr auferlegt. Zum Schluß zusammenfassende Charakteristik ihres seelischen Zustandes: innere Unruhe, „Schwanken und Zweifeln", gefährliche Unsicherheit eines mit sich selbst in Zweifel befindlichen, von trübster Bangigkeit erfüllten Gemütes, das an der Welt und sich selbst irre zu werden in Gefahr ist. Darüber liegt in heiterer

Klarheit das Walten der Gottheit; auf diese wird, wie in eine Ferne, unser Blick durch die Erinnerung an Iph.s wunderbare, gnädige Rettung gelenkt. — Das Zweifeln Iph.s wird zu einer Versuchung, in welcher ihr bisher ungetrübter Glaube an die Götter auf dem Spiele steht; das „Sich selbst Verkennen" wird gleichbedeutend mit einem Irrewerden an sich selbst, seitdem die dunkle Verschlingung der Verhältnisse sie zu zwingen scheint, den festen Boden der Einsamkeit verlassend sich in die Wirren der versucherischen Welt hineinzuwagen. Eines aber bleibt bestehen und wird für sie ein Halt auch in den weiteren seelischen Kämpfen: „doppelt wird ihr der Betrug verhaßt", einmal an sich und sodann, weil er eine verhängnisvolle Kollision der Pflichten heraufbeschwört.

Einzelnes. „Ich erschrecke"; man wird an das *ταράσσομαι φρένας* des Kreon in des Soph. Antigone V. 1095 erinnert, welches ebenfalls einen Wendepunkt in der gesamten inneren Handlung dieses Dramas bezeichnet. — „Denn wie die Flut mit schnellen Strömen wachsend die Felsen überspült" usw.; das Bild ist gleichsam ergänzende Fortsetzung des früheren in III, 1 von dem Quell, der von den Felsgipfeln des Parnaß sprudelnd ins goldene Tal hinabfließt. — Die Schilderung des Vorganges in Aulis ergänzt als ein Beitrag zur Vorgeschichte die frühere Darstellung des bedeutsamsten Augenblickes ihres Lebens (s. I, 4 S. 380; vgl. unten zu V, 3), und zwar so, daß wir hier einen Einblick in das den Vorgang begleitende Empfindungsleben der Iph. tun. Dieses war aber beseligende Gewißheit der rettenden Hilfe und Gnade der Gottheit, Gefühl sichersten Geborgenseins nach den angstvollsten Augenblicken höchster Gefahr. — „O bleibe ruhig, meine Seele"; vgl. das oben zu dem 1. Monolog S. 402 Gesagte; die Rollen sind getauscht: Orest, der früher von Zweifeln Gefolterte, ist mit der Genesung zur inneren Ruhe gelangt, Iph. in die Qualen der Zweifel gestürzt. Die Prosafassung gibt dieser Empfindung noch bestimmteren Ausdruck: „Doppelte Sorgen . . . machen zweifelhaft, ob gut ist, was du vorhast." Die volle Schönheit des Bildes aber kommt erst in der die wiegende Bewegung sinnlich malenden metrischen Form ganz zur Geltung.

4. Szene.

Entgegengesetzte Einwirkung des Pylades auf Iphigenie. — Zunächst Fortführung der äußeren Handlung, welche dem Werk der Rettung gilt. Pyl. meldet, daß die Genesung des Orest eine vollendete ist („der Bruder ist geheilt!"); auch auf dem Boden des ungeweihten Ufers blieb er von der Krankheit verschont; voll Tatendurst ist er ganz der Lust, die Retterin und sich zu retten, hingegeben. Die Gefährten sind gefunden und sehnen sich, an das Rettungswerk Hand anzulegen; ein günstiger Wind hat sich erhoben, und Pyl. selbst ist bereit, sofort den Raub des Bildes auszuführen. So scheint die Handlung hart an die Entscheidung herangeführt zu sein (Fortschritt derselben im Vergleich zu

Sz. 2). Diese Mitteilungen über die äußere Lage bilden (1) den Eingang der Szene.

Es folgt (2) als Mitte die innere Handlung, welche sich im Austausch von Gründen (Pyl.) und Gegengründen (Iph.) fortbewegt (geistiger ἀγών) und die Aufdeckung des Seelenzustandes der Iph. mit seinen inneren Kämpfen zum Hauptinhalt hat. — Ein Gebetswunsch der Iph., der in seiner Fassung Ausdruck einer gewissen Gehaltenheit ist und die Möglichkeit neuen Leides und neuer Klage andeutet, hat im Anfang schon den Umschlag (Peripetie) vorbereitet, welcher in doppelter Weise gegeben ist: in dem Gegensatz einerseits der bangen Sorge der Iph. zur Freudenbotschaft des Pyl.; anderseits der Enttäuschung des Pyl. zu seiner vorher so zuversichtlich ausgesprochenen Hoffnung. — In dem Folgenden übernimmt zuerst (Abschnitt a) Pyl., danach (Abschnitt b) Iph. die Gedankenführung. — a) Pyl. beruft sich zunächst mit leisem Vorwurf auf die Verabredung des Anschlages (das „abgeredete kluge Wort"; daß sie „ins Priesterrecht nicht weislich sich gehüllt"), gibt neue der veränderten Lage angemessene Verhaltungsmaßregeln, weist auf die glückverheißenden Zeichen der Götter selbst hin, wie Apollo, eh' sie selbst die Bedingung fromm erfüllten, schon sein Versprechen göttlich erfüllt habe, schildert endlich in den lockendsten Tönen die der Iph. vornehmlich harrende Aufgabe, den Fluch zu entsühnen, frische Lebensblüten, Heil und Leben über die Schwelle des Vaterhauses wiederzubringen. — b) Iph. hat die Mahnungen des Pyl. bisher so begleitet, daß sie den Schritt, den sie dem Könige gegenüber selbständig tat, offen gestand, auch mit der freien Entfaltung des ganzen Adels ihrer Gesinnung etwas von dem Heldentum offenbart, das in dem Grunde ihres Wesens ruht („als eine Hülle hab ich's nie gebraucht"). Die letzte verständnisvolle Hinweisung des Pyl. auf die ihrer harrende große Mission ist ihrer Seele ein mildes Licht und ein süßer Trost; denn jene Worte sind ein Echo derjenigen innersten Gedanken, welche den eigentlichen Inhalt ihres Lebens ausmachen. Aber sie muß sofort sich auch gestehen, daß diese höchste Aufgabe gefährdet, ja vernichtet wird durch eben das, was jener Anschlag ihr zumutet: um den Bruder zu retten, tückisch den zu betrügen und zu berauben, der ihr ein zweiter Vater ward. In dem Widerstreit, in welchen diese Verschlingung von Verhältnissen sie stürzt, sagt ihr das Gefühl unwiderleglich („ich untersuche nicht, ich fühle nur"), daß die Ruhe ihres Herzens, der Friede des Gewissens das höchste Gut sei, welches nimmer angetastet werden dürfe („ganz unbefleckt genießt sich nur das Herz"), und die weltliche Weisheit des Freundes, daß keiner in sich selbst, noch mit den anderen sich rein und unverworren halten könne, vermag nicht, diese Stimme einer religiösen Gewißheit zu übertäuben.

So verharrt sie bei den Gründen des Pyl., der nur die eine Seite sieht, das Unrecht zu betonen, das in der von ihm geforderten Tat liegen würde, und für dessen volle Größe und Tragweite sie allein

in den Tiefen ihres Gemütes ein Verständnis hat. Denn nicht um das Opfer „eines falschen Wortes“ nur handelt es sich, wie Pyl. wähnt, sondern um das Opfer ihrer ganzen priesterlichen Vergangenheit und Zukunft, der Mission am Skythenvolke hier und an ihrem Hause daheim, um den Frieden ihres Gewissens, um das Gut ihres Glaubens.

(3). Ausgang. Die Empfindungen angstvoller Qual und höchster Ratlosigkeit können nur gesteigert werden durch die den Ausgang der Szene bildenden letzten Hinweisungen des Pyl. auf die „eherne Hand der Not“, die schweigende Macht der unberatenen (d. h. nicht zu beratenden) Schwester (ἀνάγκη) des ewigen Schicksales (fatum). Sie zeigen die Kehrseite dessen, was Iph.s frommer Glaube an die Huld und Gnade der Götter, welche der Menschen gute Geschlechter lieben, und was eigenstes Erfahrungsleben in ihrer Lebensführung ihr zur Gewißheit gemacht hatten.

Einzelnes. „Die besten Zeichen sendet uns Apoll“ usw.; Deutung eines Götterspruches, welche doch nur von menschlicher Befangenheit und Kurzsichtigkeit Zeugnis gibt, vgl. oben S. 384. — „Zur Felseninsel“; in der Prosafassung: „nach dem langgewünschten Hafen.“ Wenn Goethe diese Worte in der letzten Bearbeitung ausdrücklich änderte, so schließt dieser Umstand aus, daß er hier einen Flüchtigkeitsfehler gemacht und Delphi mit Delos verwechselt habe, wie viele Ausleger annehmen. Die Felseninsel ist vielmehr Delos, eine natürlich sich darbietende Station auf der Seefahrt von Tauris nach Mykene. Daß Goethe eine „Iphigenie in Delphi“ plante (s. die Schlußbetrachtung) und daß er schließlich die Geschwister nach Delphi gelangen ließ, ist kein Grund, hier von Delos abzusehen.[1]) — „Entsühnst den Fluch“ usw.; eine von den Hauptstellen, welche die Entsühnung des Hauses durch Iph. deutlich als ein Thema der Dichtung bezeichnen (Hauptth. III). — „Ich untersuche nicht, ich fühle nur“; die Ausg. v. 1779 hat diese besonders charakteristischen Worte noch nicht. — „Ganz unbefleckt genießt sich nur das Herz“; diese Worte finden ihre Erläuterung in der Fassung der 1. Ausgabe: „ganz unbefleckt ist nur die Seele ruhig.“ — „Es kann keiner ... sich rein und unverworren halten“; vgl. die ähnlichen Ausführungen Octavios in Schillers Piccol. V, 1, und Wallensteins in Wallensteins Tod II, 2. — „Den Bruder, dich und einen Freund zu retten, ist nur ein Weg“; es ist der bezeichnende Unterschied ihrer Anschauungen, daß Pyl. nur diesen einen Weg sieht, Iph. keinen Ausweg entdecken kann; ihr Zustand ist der einer völligen ἀπορία, d. h. Wegelosigkeit.

---

1) Anders K. Heinemann (N. Jahrb. f. klass. Philol. u. Pädagogik, 1899, 5. Heft, S. 304), der aus der Quelle G.s, den Fabeln Hygins, nachweisen will, daß der Dichter immer Delphi gemeint und dieses für eine Insel gehalten habe.

5. Szene.

Dritter Monolog der Iphigenie; eine sinnende Überschau über ihre Lage und Ausdruck der Stimmungen, in welche die Einwirkung einerseits des Arkas, anderseits des Pyl. sie versetzt haben. Die Einzelpunkte in ihrem Gedankenzuge: es stellen sich in dem Widerstreit ihrer Empfindungen gegenüber auf der einen Seite das Geschick des in der äußersten Gefahr befindlichen Bruders und seines Freundes; auf der anderen Seite das „eigene Schicksal", soweit es die Durchführung der Mission bedeutet, welche sie ihrem Geschlechte und Hause in still genährter heiliger Hoffnung gelobt hat, und die gefährdet, ja vernichtet wird durch das, was sie zur Rettung des Bruders tun soll. Göttergnade und „die taube Not" scheinen mit gleicher Macht heranzudringen; dort deutliche und segenverheißende göttliche Weisungen; hier, wenn sie denselben folgt, eine schwere, doppelte Verschuldung, die Schuld eines tückischen Verrates an der Göttin selbst und an dem edlen, königlichen Wohltäter. So ist das Ergebnis der rätselhaften Verschlingung der Verhältnisse die drangsalvolle Lage, daß sie sich vor zwei verhängnisvolle Entscheidungen gestellt sieht, deren jede gleich gebieterisch geboten zu sein scheint und keine doch gefaßt werden kann ohne schwerste Verletzung des eigenen Gewissens und ohne die Gewißheit, ein verhängnisvolles Unheil für andere heraufzubeschwören, daß, wohin sie auch blickt, jede Wahl zu einer schicksalsschweren Versuchung wird und zu einem den Göttern gleich verhaßten Beginnen führt, entweder zum Verrat an dem Bruder, ja vielleicht zum Brudermorde, oder zum Verrat an dem väterlichen Wohltäter, dem Volk der Skythen, den Göttern selbst. Und so wird das Ergebnis des inneren Kampfes, den die klare Erkenntnis solcher Lage erzeugt, die Stimmung einer Verzweiflung. Angesichts der unlöslichen Verschlingung nicht nur der irdischen Verhältnisse, sondern auch von Gnade und Fluch der gleichzeitig segnenden und versuchenden Götter wird sie an diesen selbst irre und erfährt an sich selbst etwas von einer Versuchung zu dem Gotteshaß, der des Geschlechtes Erbteil war. Und indem sie mit dieser das Heil ihrer Seele, ihre priesterliche Aufgabe und damit auch das Heil des ganzen Hauses bedrohenden Versuchung ringt, löst sich aus ihrer Brust der Notschrei:

„O daß in meinem Busen nicht zuletzt
Ein Widerwille keime! Der Titanen,
Der alten Götter tiefer Haß auf euch,
Olympier, nicht auch die zarte Brust
Mit Geierklauen fasse!"

und das alle Verzweiflung und alle Sehnsucht nach Hilfe zusammenfassende Gebet:

„Rettet mich
Und rettet euer Bild in meiner Seele!"

Dieses Gebet ist die Höhe dieses Aufzuges und eine Höhe der ganzen Dichtung. — Dann verweilt ihr inneres Auge in sinnender Be-

trachtung bei dem verhängnisvollen Gotteshaß ihres Geschlechtes, wie er in dem alten Liede, dem „furchtbaren Gesang" der Parzen, sich ausspricht. Die Wiedergabe dieses Liedes, eines Monologes im Monolog, wird zu einem Moment der Vertiefung (einem fixierenden Moment) in dem ihre ganze Seele aufwühlenden Kampf, zu einem Mittel der Klärung und Wiedergewinnung eines festen Haltes nach bangsten Zweifeln, endlich, wie die folgende Handlung in V, 3 zeigt, auch zur Vorbereitung eines Sieges über die so hart andrängende Versuchung.

Einzelnes. Der Monolog enthält das bestimmteste Zeugnis für die Iph.s Seele bewegende, auf die Entsühnung des Geschlechtes gerichtete Mission; er bestätigt und ergänzt die früher andeutenden oder allgemeiner gehaltenen Zeugnisse in I, 3 (s. S. 377), III, 3 (s. S. 396 und 399) und ist zusammenzuhalten mit den späteren in V, 3 und 6; s. unten. Die Art dieser Entsühnung wird erst zum Schluß der ganzen Betrachtung bei der Überschau über die ganze Reihe jener Zeugnisse festgestellt werden können; einen bedeutsam vorbereitenden Beitrag aber zur Beantwortung der Frage gibt die Stelle dieser Szene in mehrfacher Beziehung: sie betont die Hoffnung, daß auch des Fluches Kraft ermattend abnehmen werde; Iph. selbst also will es ihrem priesterlichen Werk allein nicht zugeschrieben haben, wenn die Mission sich erfüllt, sondern andere höhere Mächte werden die Kraft des Fluches bereits gebrochen haben. Und da hatte der Blick auf die Schuld des Agamemnon, sowie auf diejenige des Orest (s. oben S. 399) bereits gelehrt, daß ihre Vergehen eine mildere Auffassung gestatteten, als jene früheren, nur aus Leidenschaft und Haß geborenen Frevel der Ahnen (erste Reihe). Es zeigt die zweite Reihe von Freveln (Agam., Or.) in der Art der Verschuldung tatsächlich schon ein Nachlassen des Fluches, und es bedarf hinfort nur eines sicheren Zeichens der Götter, daß sie die Schuld als gebüßt erachten wollen, um dem Entsühnungswerk, welches die priesterliche Hand hinzuzutun hat, eine wirksame Kraft zu sichern. Dieses Entsühnungswerk soll geschehen „mit reiner Hand und reinem Herzen" (ebenso Iph. in V, 3: „laß mich mit reinem Herzen, reiner Hand hinübergehn und unser Haus entsühnen"); in der Prosafassung heißt es an unserer Stelle noch deutlicher: „vergebens hofft' ich, stillverwahrt bei meiner Göttin den alten Fluch über unser Haus verklingen zu lassen und durch Gebet und Reinheit die Olympier zu versöhnen"; also ein reines Herz, Gebet und von reiner Hand dargebrachte Opfer sind die Voraussetzung des Sühnewerkes. Befleckung des eigenen Herzens macht es unfähig, für Vergebung fremder Schuld zu beten, und macht die Hände unwürdig, Sühneopfer für andere darzubringen. Das drückt die Prosafassung noch ausdrücklich mit den Worten aus: „wenn ich mit Betrug und Raub beginne, wie will ich Segen bringen, und wo will ich enden?" (vgl. oben S. 380). Das übrige bleibt zu V, 6 zu erörtern. — Auch hier liegt über dem Ganzen als unsichtbare Handlung ein

Walten geheimnisvoller, überirdischer Mächte, wie im Egmont, aber nicht als ein Wirken nur dunkler, dämonischer Gewalten (vgl. Egmont S. 350), sondern als ein zum Teil zwar noch rätselhaft verhülltes, zum Teil aber auch schon deutlich sich enthüllendes Führen einer göttlichen Gnade. — „Rettet mich und rettet euer Bild in meiner Seele"; das Gebet ist das 6. Gebet in der großen Reihe von Gebeten der Iph.; es bildet sodann eine besondere Reihe mit dem Gebet in I, 1: „rette mich, die du vom Tod errettet, auch von dem Leben hier, dem zweiten Tode"; I, 4: „o enthalte vom Blut meine Hände"; III, 3: „Geschwister, . . . rettet uns Geschwister!", und wiederum eine Gruppe für sich mit dem zweiten der hier zuletzt aufgeführten Gebete. Aber das: „rettet mich und rettet euer Bild in meiner Seele" ist in dem Maße angstvoller noch wie das: „o enthalte vom Blut meine Hände", als die Verwickelung größer geworden ist; das „Blut" ist das Blut des eigenen Bruders, und das Gut, welches auf dem Spiele steht, ist der Glaube an die Gnade der Götter selbst, das Heil ihrer eigenen Seele. Die Prosafassung enthält dieses Gebet, auch eine Achse des Stückes, noch nicht; eines der deutlichsten Zeugnisse, wieviel die letzte Bearbeitung zur Vertiefung der ganzen Dichtung hinzugetan hat.

Das Parzenlied. Es wird vorbereitet durch die voraufgehenden Worte vom „tiefen Haß der Titanen, der alten Götter auf die Olympier", und hat die allgemeinste Kenntnis dieses Mythus zur Voraussetzung. Denn nur die allgemeinsten Züge aus der sonst so vielgestaltigen Fassung dieses Mythus benutzt der Dichter. — Die Titanen sind die Söhne und Töchter des Uranos und der Gäa, haben den Kronos zum Haupte und das Geschlecht des Japetos zu vornehmsten Genossen. Sie stürzen die Herrschaft des Uranos und richten die des Kronos auf, werden aber mitsamt diesem selbst wieder gestürzt durch Zeus, den Kroniden, der sie in gewaltiger Götterschlacht (Titanomachie) besiegt. Damals ging Prometheus, der Sohn des Japetos, zum Zeus über, verhalf diesem zum Siege, empörte sich dann aber „um Rettungsdank betrogen", mit dem Geschlecht der Titanen gegen Zeus selbst und wird zu einem Bilde des Gotteshasses, wie das ganze Geschlecht der Titanen, der älteren wie der jüngeren zu Urhebern des Hasses und Streites in der Welt, zu Trägern des Widerspruches und des Kampfes gegen die bessere Ordnung der Dinge geworden sind. Dem Geschlecht der Titanen gehört auch Tantalus an; er gilt als ein Sohn des Zeus und der Titanidin Pluto. Tantalus verfällt dem Gericht der Olympier, nachdem er sich einst ihrer besonderen Huld erfreut hatte, wie zuvor Prometheus. Er muß leiden wie dieser, und etwas von des Prometheus Gotteshaß erfüllt auch seine Brust. Denn „grimmig ist der Parzen (d. h. Moiren, vgl. S. 371) Brust", die mit dem edlen Freunde leiden, und etwas von diesem Grimme muß auch sein Teil gewesen sein. Die Parzen aber haben Teilnahme für des Tantalus Los, weil sie den Haß der alten Götter

auf die Olympier teilen.[1]) So stellen sie sich alle als Glieder „einer ungeheueren Opposition" dar (vgl. S. 366). Die Ahnenreihe der Tantaliden setzt sich rückwärts in die Götterreihe der Titanen fort, und Gotteshaß ist das alle, die alten Götter, die Parzen und den Tantalus, Verbindende. Aus diesem heraus ist der „furchtbare Gesang" zu verstehen; der allgemeine Stimmungsgehalt desselben, nicht eine Einzeldeutung jedes Punktes in dem Liede ist das Wesentliche.

Der Anlaß zu dem Gesang und die Situation, welche er voraussetzt, ist mit den Worten angegeben: „als Tantalus vom goldnen Stuhle fiel." Die Grundstimmung ist die der Verbitterung und des Gotteshasses, wie in dem Prometheusliede (vgl. Bd. IV, 2. Abt., S. 329 ff.). Das Thema liegt in der Mahnung: „es fürchte die Götter das Menschengeschlecht"; aber es ist nicht eine aufrichtige Mahnung zu frommer Gottesfurcht, sondern blasphemische Ironie. Behandlung des Themas: Hinweisung auf die Willkür und Ungerechtigkeit der Götter, welche in kalter Majestät über der Welt thronend mitleidlos ein versucherisches Spiel mit den Menschen treiben, nur um sie desto sicherer und schmachvoller zu verderben; allgemeine Hindeutung auf die Erfahrung des Tantalus und sein Geschick als auf das lehrreichste Beispiel für solches Walten der Götter. Dabei wird der Blick über den Tantalus hinausgelenkt, sowohl nach rückwärts auf das Schicksal der von eben den Göttern grausam erstickten Titanen, wie nach vorwärts auf das dem Ahnherrn folgende Geschlecht, welchem derselben Götter verfolgende Mißgunst gilt. „Sie wenden ihr segnendes Auge vom ganzen Geschlechte und meiden (wie in einem Schuldgefühl), im Enkel die ehemals geliebten, stillredenden (und sie verklagenden) Züge des Ahnherrn zu sehen." So wird das ganze Lied ein scharf umrissenes Gegenbild zu dem Bilde göttlicher Reinheit und Gnade. — Der Abschluß: „so sangen die Parzen" usw. ist selbstverständlich nicht mehr Gesang der Parzen selbst, aber auch nicht ein Nachwort der Iphigenie, sondern echt volkstümlich gehaltener Abgesang der „Amme" („in unsrer Jugend sang's die Amme mir"). Er erweitert die Handlung, wenn er Tantalus selbst zum Zeugen des Gesanges macht und seine Wirkung auf ihn darstellt. Dieser horcht teilnehmend den Liedern, denkt teilnehmend der den Fluch der Götter tragenden Kinder und Enkel; und „schüttelt das Haupt", nicht mehr in dem wilden Grimme der Parzen — dazu ist der vom Dichter gewählte Ausdruck zu mild —, sondern in der Trauer eines Mitleides, in welches sich grollender Unwille über die grausamen Götter und der Rest von einem Gotteshaß mischt, vgl. oben S. 396.

---

1) Selbst Herrscherinnen als die über den Göttern waltenden dunklen Schicksalsmächte, konnten sie als Feinde der Herrschaft dieser gedacht werden; nach anderen, wahrscheinlich späteren Auffassungen sind sie umgekehrt dem Zeus untertan, als dem höchsten Herrn des Himmels und der auf seinen Gesetzen beruhenden Naturordnung; ja sie heißen seine Töchter, und Zeus kann als ihr Hort (Μοιραγέτης) verehrt werden.

Zum Verständnis der **Wirkung des Liedes auf die Iphigenie.** Von einer Versuchung zum Gotteshaß selbst erfaßt, hat sie in sinnender Betrachtung das Lied der Parzen an ihrem Ohre vorübertönen lassen. Was lehrt solche sinnende Betrachtung in einem so verhängnisvollen Augenblick einem so tief angelegten, das Geschick ihres Hauses so tief empfindenden, den Göttern bisher so gläubig hingegebenen Gemüte, wenn es die Geschichte des Gotteshasses und die Art seiner Offenbarung an allen Gliedern „der ungeheueren Opposition“ von den Titanen an bis auf den Orest überschaut? Sie lehrt, daß die Gottesfeindschaft bei den Titanen in ihrer äußersten Gestalt als grimmer **Gotteshaß** auftritt, wie ihn der Gesang der Parzen bezeugt; in dem Geschlecht des Tantalus (der Ahnen) als **Gottentfremdung**, die, von der vermessenen Überhebung des Ahnherrn anfangend, fortwachsend das folgende Geschlecht bis auf Atreus in immer tiefere Schuld hineinführt; in dem Hause des Agamemnon als ein **Irren den Göttern gegenüber**, zu welchen man doch sonst wieder ein inneres Verhältnis gewonnen hat. Agamemnon hat durch Überhebung den Zorn der Göttin erregt (I, 3, s. oben S. 388), aber dann sich stumm in den göttlichen Willen ergeben (s. S. 377). Orest hat „der Götter Wink“ durch eine Greueltat zu vollstrecken gesucht (s. S. 399), und dann in qualvoller Reue und Buße, in sehnendem Verlangen nach Gnade sein Verhältnis zu ihnen wiederherzustellen getrachtet. So ist der Gotteshaß in stetigem Abnehmen, wie Iph. vom Fluche gewünscht hatte (s. S. 409), daß er abnehmend ermatten möge. Der Sang der Parzen ist gerader Gegensatz zu allem dem, was sonst ihre Seele ganz erfüllt hat: Gottesfurcht und Gottesliebe in der gläubigen Gewißheit einer göttlichen **Gnade.** Der Anblick jener furchtbaren Kehrseite, zusammengehalten mit dem überschauenden Blick auf die grausigen Erfahrungen des ganzen Geschlechts von den Titanen bis auf den Orest, wird nun entscheidend für ihre Beantwortung der Frage, was sie selbst, die letzte ihres Geschlechts und die Priesterin ihres Hauses, zu wählen habe.

So wird das Parzenlied zu einer **Krise ihrer Genesung** aus furchtbarer Versuchung, welche die Priesterin selbst in den Fluch des Geschlechtes hineinzuziehen drohte, wie die **Vision** des Orest zur Krise seiner Genesung geworden war. Das klingt weiter mit seinen Warnungen und Mahnungen hinein in die kurze Zeit der stillen Sammlung, welche sie sucht, wie schon einmal (II. Aufz. Schluß; s. oben S. 388); aber die klare, sichere und hoheitvolle Art, in welcher sie dem Thoas V, 3 von Anfang an entgegentritt, vor allem das Wort: „und eine reine Seele braucht sie (die List) nicht“, zeigt, daß ihre Seele in der Zwischenzeit genesen, der **Sieg über die Versuchung** erkämpft ist.

Rückblick auf den ganzen IV. Aufzug. Die Handlungen A u. B treten in den Vordergrund, einen verhängnisvollen Konflikt immer ernster heraufbeschwörend. Damit gewinnt dann auch die sie überragende Handlung C eine immer größere Bedeutung; die ganze Verflechtung aber weist darauf hin, daß die Lösung allein in der Handlung D liegen wird.

Auf diese und die nähere Art der Lösung wird unsere höchste Erwartung gerichtet. — Von den Hauptthemen handelt es sich vornehmlich um das Hauptth. I (Heimkehr der Iphigenie); im Hintergrunde ragt das andere (III) in die Handlung hinein (die Entsühnung des Geschlechts durch Iph.); vor allem aber tritt das Heldentum eines Weibes, wie es im inneren Kampf sich entfaltet, immer deutlicher und bedeutsamer heraus (Th. 1 a).

V. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Leicht lösen sich Sz. 3 (Iph. u. Thoas) als das Kernstück, Sz. 6 als Ausgang (Exodus) des ganzen Dramas heraus; dann bilden Sz. 1 u. 2 einerseits, Sz. 4 u. 5 anderseits den Rahmen zu Sz. 3, und zwar so, daß sie die Vorbereitung zur gewaltsamen Entscheidung in beiden Lagern, auf seiten des Thoas und der Seinigen in Sz. 1 u. 2, auf seiten der Griechen in Sz. 4 u. 5, enthalten. Die Ausgangsszene 6 wird dann die Lösung des großen Konfliktes bringen, während die katastrophische Wendung und Höhe in der 3. Sz. liegt, und zwar, wie schon ein Vorblick leicht erkennen läßt, in dem von höchster Verzweiflung eingegebenen Gebet der Iph.: „allein euch leg' ich's auf die Knie" usw. So ergibt sich folgendes Bild:

Sz. 1 u. 2. **Sz. 3.** Sz. 4 u. 5.

Sz. 6.

Äußere und innere Handlung gehen in dem Aufzug zu engster Wechselwirkung ineinander über.

1. und 2. Szene.

Die Lage. Vorbereitung zu einer gewaltsamen Entscheidung von seiten des Thoas und der Seinigen; Hemmnisse einer friedlichen Lösung (retardierendes Moment). — Szene 1. Blick (des Arkas) auf die Handlung der Gegner, sowohl auf die bereits bekannten Vorgänge, als auch auf die noch zu befürchtenden Ereignisse. Entscheidende Gegenmaßregeln werden vom Thoas angeordnet und die entscheidende Zusammenkunft mit der Priesterin vorbereitet. — Szene 2. Monolog des Thoas, ein gedrängter Erguß des an sich so redekargen (s. oben S. 373) Königs. Einblick in den heftigen Kampf seiner erregten Empfindungen; Grundstimmung ist die eines wilden Grimmes gegen die falsche Verräterin, deren „heiliges" Wesen ihn so bitter getäuscht, aber auch gegen sich selbst, dessen Nachsicht und Güte sie zur Verräterin gebildet habe. So zeigt uns der Monolog die Wirkung, welche ein vollzogener Verrat der Iph. gehabt haben würde, in ihrer ganzen Tragweite, die Gefahr, in welcher sie mit den Ihrigen schwebt, in ihrer vollen Größe, endlich das Werk, welches ihr bevorsteht, in seiner ganzen Schwierigkeit. Ist aber Iph. selbst über die Versuchung schon hinweg-

gehoben, kann sie dem Thoas reinen Herzens und mit klarem Auge entgegentreten, so ist noch Hoffnung auf eine Verständigung.

3. Szene.

Unsere Aufmerksamkeit ist vor allem auf die Haltung der Iph. gerichtet; sie wird die klärende, zur Genesung führende oder verwirrende, verderbenbringende Wirkung erkennen lassen, welche die sinnende Vertiefung in das Parzenlied in ihrem Seelenzustande hervorgebracht hat. — Die Stufen ihrer Gedankenführung: in ruhiger Gelassenheit und vollbewußter Überlegenheit tritt sie dem Thoas entgegen und beweist schon dadurch, daß sie mit sich einig, sicher und fest geworden ist, da die andere Möglichkeit ihrer vollendeten Verstellung ausgeschlossen ist. Sie sucht (a) den König von dem Standpunkt leidenschaftlicher Erregung auf den anderen einer ruhigen und sachlichen Beurteilung herüberzuführen (Vorbereitung auf das Folgende); versucht (b) mit klugen, aber aus der Tiefe der Empfindung genommenen Gründen auf ihn einzuwirken, greift, da diese Einwirkung fruchtlos ist, (c) in heldenmütiger Erhebung zu dem äußersten Mittel einer freimütigen Aufdeckung der vollen Wahrheit, verfolgt (d), zurücksinkend in die natürliche Schwäche eines Weibes, angsterfüllt die Wirkung ihres Geständnisses, erinnert (e) sich wiederum fassend den König an sein ihr verpfändetes königliches Wort und wendet sich (f) schließlich zur flehentlichen Bitte um seine Gnade. Dazwischen liegt als Punkt kurzer Sammlung und höchster Spannung, zugleich als die Höhe dieser Szene und als eine Höhe der ganzen Dichtung das kurze und doch so inhaltreiche Gebet, welches allein der göttlichen Gnadenführung gläubig die Lösung aller unlöslich erscheinenden Wirren anheimgibt. Durch alle Stufen hindurch aber bewahrt sie jene sittliche Größe, welche nur die Frucht einer völligen Überwindung jener Versuchung sein kann, die sie in der letzten Szene des voraufgehenden Aufzuges so verhängnisvoll bedrängt hatte.

Zu a. „Die Göttin gibt dir Frist zur Überlegung" und zur ruhigen Sammlung in dem Sturm der Leidenschaften. — Mit einem Herzen, das zu grausamem Entschluß verhärtet ist, zu kommen, zieme dem Thoas weder als Menschen, geschweige dem Könige. Dieser „schwebt durch seine Höhen ruhig, ein unerreichter Gott im Sturme fort"; eine Erinnerung an das Lied der Parzen — der Dichter selbst scheint durch des Thoas Antwort: „die heilige Lippe tönt ein wildes Lied" darauf hinweisen zu wollen — aber was dort aus dem Sinne eines leidenschaftlichen Gotteshasses heraus von den verderbensinnenden Göttern gesagt ist, wird hier in abgeklärter und milder Ruhe auf die Gnade des Königs angewendet, die sie selbst zum Schluß Hilfe suchend anrufen wird. — „Nur Agamemnons Tochter", d. h. eines Fürsten Tochter, keine Sklavin, welcher ein edler Mann nicht mit „hartem Worte" in leidenschaftlicher Willkür gebieten sollte. Die Worte: „und folgsam fühlt' ich immer meine Seele am schönsten frei" würde Iph. nicht sprechen können, wenn

sie nicht auch jetzt im Besitz dieser schönsten inneren Freiheit sich wüßte, d. h. befreit von dem Druck, den die Versuchung zum Gotteshaß vorher auf ihre Seele gelegt hatte. — Ein „heiliges Gebot" gibt ihr den Mut, die sittliche Hoheit und Überlegenheit, sich seinem in leidenschaftlicher Begier gefaßten Vorsatz zu widersetzen; ein neuer Beweis, daß sie sich wiederum völlig eins weiß mit den ungeschriebenen, heiligen Satzungen der Menschenbrust. — Den Übergang zu dem folgenden Punkte der Gedankenführung macht die Anspielung des Thoas, daß auch ihr Standpunkt nicht so unpersönlich und sachlich sei, wie ihre Bemühungen, ihn selbst auf einen solchen zu versetzen, könnten annehmen lassen.

Zu b. „Immer kannst du wissen, was mir im Herzen ist und immer bleibt"; so würde Iph. nicht sprechen können, wenn sie der Versuchung, Verrat an dem Könige zu üben, nicht schon völlig Herr geworden wäre. — (α) Begründung ihres Standpunktes tiefsten persönlichen Mitgefühles mit den Gefangenen, um das Mitleid auch des Thoas für dieselben zu erwecken. Neuer und letzter Beitrag zur Vorgeschichte betr. den Hergang der Opferung in Aulis mit ergänzenden Zügen, welche die Seelenangst der Iph. im Augenblick der Opferung selbst schildern; vgl. oben I, 4, S. 380 und IV, 3, S. 405. (β) Mahnung an den König, nicht die Gewalt unwürdig beschönigen zu wollen einem Weibe gegenüber, das nur die Waffen des Wortes habe, nicht Gewalt der Gewalt entgegensetzen könne im gleichen Zweikampf, wie Agamemnons Sohn es tun würde, um „mit dem Schwerte die Rechte seines Busens zu verteidigen". (Vorbereitung auf das Erbieten des Orest in Sz. 6.) „Das Recht des Busens" ist das Recht der Freiheit (s. unten Sz. 6) gegenüber dem Zwang eines barbarischen Brauches. (γ) Entschuldigung und Rechtfertigung der List des Orest und Pyl. — die List sei von der Natur den Schwachen zur Wehr „gegen Trutz und Härte" gegeben („ja, der Gewaltige verdient, daß man sie übt") —, aber zugleich auch ein Bekenntnis, daß ihre eigene reine Seele einer solchen Waffe nicht bedürfe, die entschiedenste Bezeugung, daß die Versuchung zu Trug und List überwunden hinter ihr liegt. So trifft sie auch der leise Vorwurf des Thoas: „sprich unbehutsam nicht dein eigen Urteil" nicht mehr. — „Und eine reine Seele braucht sie nicht." Vgl. das ähnliche, den vollen Adel ihrer Seele aufdeckende Wort in IV, 4: „als eine Hülle hab' ich's nie gebraucht".

Zu c. Vorbereitung auf die letzte Entscheidung, nachdem die voraufgegangenen Versuche einer bei dem Könige selbst Hilfe suchenden Bitte unwirksam geblieben sind. Ausblick nach einer anderen Hilfe, sei es, daß sie aus ihrer eigenen Seele Tiefen steigt, sei es, daß sie, von der Göttin erbeten, auf wunderbare Weise ihr werde. Dann macht sie des Königs ironische Frage nach ihrem Verhältnis zu den Fremden auf einen Augenblick unsicher; aber eben dies Verhalten des Thoas wird Anlaß, daß sie im Vollgefühl jetzt erhaben zu sein über jede niedrige Versuchung und auch über die erniedrigende Voraussetzung des Königs, sich aufrichtet zur erhabenen Größe einer Heldin, das kühne

Wagnis, welches Thoas' herabsetzender Argwohn herausforderte, mit großem Geiste abmißt und sich in der vollen Erhabenheit eines geläuterten sittlichen Willens und höchster sittlicher Freiheit, unbekümmert um den Erfolg, allein gerichtet auf das, was vor den Göttern recht ist, zu einer Tat entschließt, die der erhabensten Heldentat gleichkommt (vgl. S. 368). Den Göttern allein legt sie Gelingen und Mißlingen auf die Knie, ruft diese betend an in der Zuversicht wiedererlangter und festester Glaubensgewißheit und einer Erhörung gewiß, bekennt die volle Wahrheit der ganzen Sachlage und fordert den König auf, sie alle zu verderben, wenn er dürfe, d. h. wenn der nicht vergebens angerufenen Götter Wille es ihm noch gestatte. Das Verständnis der Iph. für Heldentum und Heldenberuf, und ihr Verlangen danach, mit welchem uns bereits die Exposition bekannt gemacht hatte (I, 1, S. 370 und I, 2, S. 372), erhalten jetzt Inhalt und Gelegenheit zur Betätigung und führen zu einer „großen", „kühnen", „unerhörten" Tat, d. h. einer Heldentat. — Das Wesen einer Heldentat: daß mit unwahrscheinlichem Erfolg der Mutigste sie beginnt. Beispiele: Diomedes und Odysseus, welche allein mit alles wagender Kühnheit mitten in das Lager der Feinde (des Rhesos) einbrechend, aus fast sicherem Untergang dennoch siegreich mit den Trophäen heimkehren[1]); Theseus, der den sicheren Seeweg von Troezene nach Athen verachtend, den gefahrvollen Landweg über den Isthmos allein im gefahrvollsten Kampf mit furchtbaren Unholden erschloß. Falsches und wahres Heldentum eines Weibes: jenes ein unweibliches Hinaustreten aus den Schranken der Natur, wenn das Weib in den Kreis des Mannes hinübergreifend nach Amazonenart ein Heldentum des Schwertes und der Gewalt sucht[2]); dieses ein Heldentum allein einer geistigen Größe und sittlichen Erhebung zur Abwehr einer Unterdrückung. Das Ergebnis der ganzen Gedankenreihe: der kühne, alles auf das Spiel setzende Entschluß, und im Aufblick zu den Göttern, deren Gnade das Gelingen im gläubigen Vertrauen anheimgestellt wird, sofort dann auch die Tat. In dieser verbinden sich jene beiden Mittel, nach welchen sie zuvor fragend und kämpfend gesucht hatte: es steigen Heldenkraft und Heldenentschluß aus ihrer eigenen Seele Tiefen, und sie ruft die Götter betend um ein Wunder an.[3]) Eines Weibes wahre Heldengröße und priesterliche Erhaben-

---

1) Daß im übrigen diese Tat, ein nächtlicher Überfall auf wehrlos schlummernde Helden, nicht gerade ein glückliches Beispiel einer Heldentat an sich ist, sondern mehr ein „Schwabenstreich" (*κύντατον*, Il. X, 503), kümmert den Dichter im Hinblick auf den oben bezeichneten Kernpunkt nicht. Der Dichter der Dolonie sucht alle sonst gegebenen Elemente des homerischen Heldenlebens zu überbieten. Auch der Anachronismus, daß Iph., der die Einzelvorgänge des trojanischen Krieges unbekannt sein mußten, sich auf diesen Fall bezieht, ist dichterische Freiheit.

2) Vgl. oben S. 139.

3) Vgl. A. Hartert in dem oben S. 298 genannten Aufsatz: „Als eine echte, bahnbrechende Heldin betritt sie kühn die Straße des Gottvertrauens, und indem sie glaubend tut, was ihr sittliches Empfinden sie heißt, erfährt sie, daß dieser Glaube nicht nach Schemen greift, sondern in der wirklichen Welt der Sieg

heit vereinigen sich zu einem Bilde (Iph. Heldentochter, Heldenschwester, Priesterin und selbst eine Heldin); und diese höchste Erhabenheit menschlichen, sittlichen Wollens weist wiederum über sich hinaus in das Gebiet der Erhabenheit des göttlichen Willens, so daß auch hier beides zu einem Bilde zusammenwächst. Jene Erhebung aber ist nicht die frevle Überhebung und titanenhafte Vermessenheit, die ihrer Ahnen verhängnisvolles Erbteil gewesen war, sondern das gerade Gegenteil davon: gläubige und der Erhörung gewisse Hingabe an die göttliche Gnade. Das Bild menschlicher Erhebung wird zu einem Bilde menschlicher Beugung vor der Gottheit, die Darstellung äußerster Kühnheit, welche das Schicksal der nächsten Angehörigen, sowie des ganzen Hauses herauszufordern scheint, zugleich zu einer Darstellung der tiefsten Demut, welche gewiß ist, daß nur durch göttliche Gnade die sonst unlöslichen Wirren gelöst, die großen Schicksalsfragen ihres Hauses entschieden werden können, und in anbetender Ergebung dieser Lösung harrt. Das Ganze wird zu dem Schauspiel einer besonderen Art von Heldennatur; einer echt weiblichen, aber der höchsten Willenserhebung fähigen und doch noch ein Höheres in gläubiger Verbindung mit der Gottheit suchenden priesterlichen Natur; die Erscheinung der höchsten Erhabenheit eines geweihten sittlichen Willens wird erweitert durch den Einblick in die vollkommene (absolute) Erhabenheit des göttlichen Willens. Wir selbst aber werden mit der gespannten Erwartung entlassen, ob die Macht des Fluches, den die Schuld der Menschen in das Geschlecht hineintrug, oder des Segens, den die über den Menschen waltende Gnade der Götter spendet, den Sieg behalten wird.

Das Gebet selbst, der Form nach kurz und gedrängt, wie es der bedrängten Lage der Priesterin entspricht, faßt den einen Punkt ins Auge, daß Unwahrhaftigkeit und Trug in jedem Falle unverträglich sei mit dem göttlichen Wesen; es gibt der Glaubensgewißheit Ausdruck, daß deshalb die Götter zur Wahrheit, wo immer sie von Menschen vertreten werde, sich hilfreich bekennen müßten, und verlangt es in zuversichtlichster Erwartung bei bedingungsloser Hingabe, in erhabenem Kraftgefühl — eine Wirkung des erregten Heldengefühles — bei hoffender Demut. So liegt etwas von einer fast imperativischen, niederzwingenden Kraft in diesem Gebet. Dieser Punkt ist scharf ins Auge zu fassen, weil das Verständnis desselben es unmöglich machen wird, sich der sonst vielfach vertretenen Auffassung anzuschließen, als wenn allein schon die rein menschliche Wahrhaftigkeit der Iph., daß sie nämlich den Anschlag freiwillig bekennt, eine tatsächlich sühnende Wirkung habe gewinnen können.

---

ist, welcher die finsteren Gewalten überwindet, die neben dem Guten ihr Wesen treiben oder dasselbe bekämpfen. Es ist uns durchaus verständlich, daß Iphigeniens Handeln die vom Dichter gewollte Wirkung hat — in diesem Sinne geschieht kein Wunder, aber ohne das Wunder des Glaubens in Iphigeniens Herzen war eben ihr Handeln nicht möglich."

In dem: „verherrlicht durch mich die Wahrheit" liegt auf das klarste ausgesprochen, daß allein von der Götter gnädigem Walten die Lösung erwartet wird, welche durch der Priesterin Zeugnis die Wahrheit verherrlichen können, weil Iph. über alle Zweifel hinweggehoben mit den Göttern wiederum ganz einstimmig geworden ist. Das Gebet, nicht das folgende Geständnis, ist die Höhe dieser Szene; innerlich verwandt den Gebeten in I, 1, I, 4 und IV, 4 bildet es eine Höhe in dieser Reihe und damit auch eine Höhe der ganzen Dichtung.

Das folgende Geständnis selbst, das in seinen Enthüllungen auch eine Wiedererkennung enthält („es ist Orest, mein Bruder"), ist ein rückhaltloses und volles, ein Zeugnis der höchsten Lauterkeit und Wahrhaftigkeit Iph.s. Auch hier ist eine Geistesverwandtschaft mit dem Orest deutlich; vgl. dessen Geständnis in III, 1: „zwischen uns sei Wahrheit" usw. Aber das Geständnis ist auch Bekenntnis und eine Sühne ihrer voraufgegangenen (IV, 2, s. oben S. 403) leisen Gedankenschuld. Für ihre eigene nächste Vergangenheit also haben diese Worte eine sühnende Bedeutung, nicht eine sühnende Kraft auch für die Schuld anderer, geschweige des ganzen Hauses oder Geschlechtes. Das Nähere darüber siehe unten in der Schlußbetrachtung. Und damit die Befangenheit alles menschlichen Denkens und Wollens, selbst des edelsten, auch hier uns von neuem fühlbar werde und die letzte Aufdeckung der vollen Klarheit des göttlichen Willens und der göttlichen Führungen einer weiteren Höhe vorbehalten bleibe, geht die Priesterin in ihrem Bekenntnis unwissentlich irrend über die Wahrheit hinaus. Der Zusatz, welcher die schwerste Schuld der Griechen bezeichnet: Apollo habe ihnen befohlen, das Bild Dianens wegzurauben, enthält einen Irrtum, der erst in der Schlußszene aufgedeckt wird.

Zu d. Die Worte: „es hört sie jeder, geboren unter jedem Himmel, dem des Lebens Quelle durch den Busen rein und ungehindert fließt", sind nicht nur ein Zeugnis für den rein menschlichen Standpunkt der Iph., sondern auch ein wesentlicher Zusatz zu dem voraufgegangenen sühnenden Bekenntnis. Indem diese Worte an den Thoas gerichtet und zunächst auf ihn bezogen sind, weisen sie nicht nur die von diesem ihr angesonnene niedrige Auffassung zurück, sondern enthalten auch eine neue rückhaltlose Anerkennung der edlen Natur des Skythenkönigs und damit zugleich eine Sühne für das mit jener früheren leisen Gedankenschuld auch ihm angetane Unrecht. — Dann folgt auf das Schweigen des Königs, psychologisch durchaus wahr und deshalb sehr schön, der Umschlag (Peripetie) von höchster heldenhafter Erhebung zur natürlichen Stimmung eines zarten Weibes, welches angstvoll die Wirkung ihres Bekenntnisses verfolgt und damit auch uns die verhängnisvolle Tragweite desselben vor Augen führt. Als dann Thoas das Schweigen bricht, richtet sich seine Anklage nicht gegen die Priesterin — die sieghafte Macht der Wahrhaftigkeit beginnt auf ihn zu wirken —, sein Verdacht gilt den Griechen, daß sie als „Betrüger künstlich dichtend der willig Glaubenden

ein trügerisches Gespinst ums Haupt geworfen". Iph. überwindet den Argwohn durch neue, ein unbegrenztes Vertrauen zum König bezeugende Wahrhaftigkeit, wenn sie, ein volles Verständnis dafür bei ihm voraussetzend, die geheimste Hoffnung und die größte Aufgabe ihres Lebens, auf welche sie früher (I, 3, S. 378) nur im allgemeinen hingedeutet hatte („o sendetest du mich auf Schiffen hin! du gäbest mir und allen neues Leben"), jetzt offen vor ihm aufdeckt. Diese letzte und schönste Hoffnung ist an Orest geknüpft.

> . . . . Die letzte Hoffnung
> Von Atreus' Stamme ruht auf ihm allein,
> Laß mich mit reinem Herzen, reiner Hand
> Hinübergehen und unser Haus entsühnen.

Die Erfüllung dieser Aufgabe ist nun erst möglich, nachdem Iph. durch Überwindung der an sie herangetretenen Versuchung (s. IV, 2, S. 403 und IV, 5, S. 408 ff.), sowie durch das offene Bekenntnis Herz und Hand sich wirklich rein erhalten hat; vgl. oben S. 409. Zwischen den gleichlautenden Worten in IV, 5, s. S. 409 und ihrer Wiederholung jetzt liegt ein katastrophisches Erfahrungsleben; dort Verzagen und Zweifel, hier Zuversicht und Glaubensgewißheit.

Zu e und f. Das „Wort des Königs" gilt der Priesterin als ein Schwur („du schwurest, mich zu lassen"), und die Erinnerung an „die beglückende Höhe der königlichen Würde" macht den Übergang zu ihrer flehentlichen Bitte um Gnade.

> O laß die Gnade, wie das heil'ge Licht
> Der stillen Opferflamme, mir, umkränzt
> Von Lobgesang und Dank und Freude, lodern.

Diese Bitte schließt die ganze Reihe der Einwirkungen ab, mit welchen Iph. in dieser Szene den Thoas zu bestimmen sucht; sie gehört im besonderen auch in die Reihe der Mittel, mit welchen sie die frühere Gedankenschuld sühnt (Bekenntnis, pietätvolle Anerkennung, Bitte um Gnade).

Die Gnade selbst aber wird entsprechend der priesterlichen Lebens- und Weltanschauung Iph.s, sowie ihrem durch die letzten Vorgänge neu geweihten Erfahrungsleben als ein Abglanz der göttlichen Gnade aufgefaßt, und damit unwillkürlich unser Blick, wie zuvor schon bei der Höhe dieser Szene, so auch zum Schluß wiederum auf die über den Menschen waltenden höheren Mächte hingelenkt. Thoas ist auf dem Wege einer innerlichen Umwandlung („wie oft besänftigte mich diese Stimme!"). Iph. wünscht sofortige Entscheidung, wo nur das Gefühl zu entscheiden habe, und ein Zweifel nur allzuleicht Gutes böse mache (Rückerinnerung an ihre eigene innere Erfahrung; Zweifel hatte den Frieden ihrer Seele, ihre priesterliche Mission, ihr ganzes inneres Leben gefährdet); aber neue Hemmnisse drohen ihr den Sieg in eben dem Augenblick zu entwinden, wo er fast erkämpft zu sein schien (Vorbereitung auf den neuen Umschlag, die Peripetie).

4. und 5. Szene.

Vorbereitung zu einer gewaltsamen Entscheidung von seiten des Orest und Pylades. Bestimmt die Haupthandlung (Befreiung und Heimkehr) zu fördern, wird sie in Wahrheit zu einem hemmenden (retardierenden) Vorgang. In seinem Verlauf bezeichnen das Einschreiten des Orest und danach dasjenige des Pylades zwei Stufen (1. und 2.) einer Steigerung in der Gefahr und in der Bewegung auf eine gewaltsame Katastrophe. Die Gefahr, die am Schluß von Sz. 4 schon beschworen zu sein schien, wird in Sz. 5 noch einmal ernstlich nahe gerückt.

1. Orest zeigt, daß er wirklich genesen, und daß das Heldentum tapferer Tat in ihm erwacht ist. (Th. 1b, s. S. 368.) Denn solcher Beweis ist nötig, wenn wir ihn als den würdigen Ahnherrn eines neu erstehenden Heldengeschlechtes uns denken sollen. — Die Priesterin erinnert an den heiligen Boden, der den Kampf nicht leidet und das Versöhnungswerk erleichtert; und wir selbst werden dadurch erinnert, daß auf solchem heiligen Boden der Götter heilige Entscheidung sich vollziehen soll. — Die Art, wie Iph. dann weiter als Priesterin und Schwester vermittelt, wird zur Zusammenfassung und sicheren Fortleitung der vorangegangenen Gedankenreihen: pietätvollste Verehrung gegen den König, der ihr „ein zweiter Vater ward" (neue volle Anerkennung seines inneren Wertes), Berufung auf seine Gnade („in seine Hand hat mein kindlich Herz unser ganz Geschick gelegt"), Bekenntnis der in dem Anschlag enthaltenen Schuld und Rechtfertigung ihres kühnen Schrittes durch die Hinweisung auf den für sie allein bestimmenden Grund, ihre Seele vom Verrat an Menschen und Göttern zu retten. Diese werden gnädig fügen, daß, nachdem das eine Gebet erhört ist (IV, 5: „rettet mich und rettet euer Bild in meiner Seele"), auch das andere nicht unerhört bleibe (I, 4: „o, enthalte vom Blut meine Hände"). Thoas' grimme Wut war durch „diese Stimme" zuvor schon besänftigt; sonst wäre er nicht mit gelassener Hoheit, sondern leidenschaftlich dem Orest begegnet. Orest wird jetzt durch der Priesterin und Schwester hoheitsvolles und zugleich doch so mildes Wort beschwichtigt; so scheint eine friedliche Lösung unmittelbar bevorzustehen.

2. Die äußere Lage: eine Krise für die Griechen, welche die letzten Kräfte zusammenraffen und nach der See langsam zurückgedrängt werden. Aber der Sieg ist auf seiten der Skythen so gut wie entschieden; ein Wort vom König, und das Schiff der Griechen steht in Flammen. Die Entscheidung des Königs soll ein Akt der freien Gnade sein; nachdem List und Gewalt vorher gegen ihn geplant und schon ins Werk gesetzt waren, kann diese Lösung allein befriedigend wirken. Des Pylades verehrungsvoller Gruß („dies ist des Königes verehrtes Haupt"; eine Wiedererkennung) mitten in der feindseligen Handlung, des Orest Entgegenkommen machen eine Anwendung der Gnade möglich. Mit dem Waffenstillstand, der geschlossen wird, ist auch ein Stillstand dieser

äußeren Handlung bezeichnet; von neuem tritt die innere in ihr Recht. Das Schlußwort des Orest aber deutet an, daß der Gottheit selbst zur letzten entscheidenden Handlung Raum gegeben werden soll („harret still, welch Ende die Götter unsern Taten zubereiten").

6. Szene.

Ausgang (Exodus des ganzen Dramas). Er bringt die Lösung des Knotens mit der Beseitigung zweier Schwierigkeiten: (1.) Erweis, daß Orest Agamemnons Sohn und der Iph. Bruder ist, womit die Wahrheit der Aussage Iph.s erhärtet wird; (2.) Aufdeckung der wahren Meinung des Götterspruches, womit die Gewalttat an dem Könige, der Raub des Götterbildes, sowie eine Entscheidung durch Waffengewalt beseitigt wird. Beide Lösungen sollen anfangs auf gewaltsame Weise durch Entscheidung der Waffen herbeigeführt werden, werden aber gütlich vermittelt. Die erste Lösung liegt in der Menschen, die zweite in der Götter Hand; in der ersten fällt vornehmlich der Iph., in der zweiten vornehmlich dem Orest die Vermittelung zu; beider Reden werden somit zu Kernstücken der Szene. — Ein Schlußwort der Iph. (3.) schließt die Szene und das ganze Drama mit einem stimmungsvollen Ausgangsakkord befriedigend ab.

Zu 1. Der Wunsch, durch einen Zweikampf die Entscheidung herbeizuführen, und seine Herausforderung der Edelsten und Besten aus des Königs Heere bezeugen von neuem des Orestes Heldenkraft und zeigen ihn würdig, der Ahnherr eines neuen Heldengeschlechtes zu werden. Wie tief das Verlangen nach Heldentum in seiner Brust gewurzelt ist, das bezeugt der Wunsch, zu welchem das von dem Vater ererbte Schwert ihm Anlaß gibt. Auf das „Heldentum" weist er selbst mit den Worten: „so weit die Erde Heldensöhne nährt, ist keinem Fremdling dies Gesuch verweigert", ausdrücklich hin; auf ihn als den würdigen Sproß des Ahnherrn Thoas mit den Worten: „nicht unwert scheinest du, o Jüngling, mir der Ahnherrn, deren du dich rühmst, zu sein." Und wie hochsinnig und ideal er dieses Heldentum auffaßt, das geht aus der allgemeineren Bedeutung hervor, die er dem Zweikampf hier beigelegt zu sehen wünscht als einem Gottesurteil, das nicht nur über seine und der Seinigen Freiheit entscheiden soll, sondern auch über das Bestehen oder die Beseitigung des grausamen Brauches der Menschenopferung.[1]) Endlich ist mit den Erbietungen des Orest ein Ausblick auf eine solche Lösung der ganzen Wirren eröffnet, wie sie sich gestalten würde, wenn sie allein von Menschen in die Hand genommen würde: eine Heldenprobe, die zugleich Berufung auf ein Gottesurteil ist; dabei soll das

1) „Ebensosehr hebt Goethe Orest durch diesen Zusatz, der, sobald er von dem Leiden befreit ist, das seine Seele zu dumpfem Stillstand verurteilte, in sich den künftigen Herrscher Mykenes erblickt und die Aufgaben erkennt, die zu bewältigen ihm obliegen." H. Grimm an der oben S. 368 genannten Stelle.

Schwert des Agamemnon zu einer heilbringenden Waffe werden, wie der alte Dolch, der im Hause des Tantalus grimmig wütete (s. oben III, 1, S. 391, 399), ein verderbenbringender gewesen war. — Wenn Thoas selbst den Zweikampf mit Orest zu wagen bereit ist, so liegt darin ein Zeugnis höchster Anerkennung für den jungen Helden. — Iph. schreitet auch hier zu gütlicher Vermittelung ein. Dem Liede, welches den gefallenen Helden preist, stellt sie die Klage des trauernden Weibes gegenüber. Diese wird um den gefallenen König nicht minder erhoben werden, wie um den gefallenen Bruder (ein neues Zeugnis ihrer pietätvollsten Verehrung für den König). Dem inneren Zeugnis des jauchzenden Herzens, welches gleich anfangs sie zu dem Bruder gewaltig riß (III, 1, vgl. oben S. 393), hat sie drei sichere Kennzeichen der Wiedererkennung hinzuzufügen: das Muttermal, die Narbe aus frühester Kindheit, die Ähnlichkeit mit dem Vater. — Die nachträglich sorgende, klügelnde Überlegung, sie möchte doch etwa selbst das Opfer eines Betruges geworden sein, stimmt nicht recht zu der Bedeutung, welche in III, 1 der Stimme der Natur beigemessen wird, und ist auf Rechnung der dichterischen Freiheit zu setzen.

Zu 2. Thoas betont die Notwendigkeit einer gewaltsamen Lösung auch der zweiten Frage (Kampf um das heilige Götterbild); aber es bedarf nur der Erinnerung an den Wortlaut des Orakels, das zuvor (II, 1, S. 383; II, 2, S. 387) nur vollkommen seinem allgemeinen Inhalt nach, oder auch in schiefer Fassung (V, 3, S. 418) mitgeteilt war, um allen die Binde von den Augen zu nehmen und über dem Irrtum der Menschen die Klarheit des göttlichen Willens zu offenbaren. Die Gottheit selbst spricht durch das Orakel; sie hat lange vorher die Lage bezeichnet, wie sie jetzt sich gestaltet hat, und spricht nun als Verheißung und Wille aus: „so löset sich der Fluch." Wir gewinnen die feste Zuversicht, daß, so gewiß, als sich der erste Teil des Orakels bereits erfüllt hat, auch der zweite: „es löset sich der Fluch", nach und durch der Götter Willen in Erfüllung gehen wird (unmittelbarer Einblick in die Erhabenheit des göttlichen Willens). — Dem Orest war das Orakel gegeben; er hatte, es mißverstehend, die letzten Wirren herbeigeführt; so ist er auch berufen, die Lösung auszusprechen und die Deutung zu übernehmen, die zu einer zusammenfassenden Überschau aller dafür wesentlichen Punkte wird. Das Thema wird gleichsam angegeben mit den Worten: „die strengen Bande sind nun gelöst." Es folgt ein Blick auf die Iph. („du bist den Deinen wieder geschenkt") und auf sich selbst („von dir berührt war ich geheilt" . . . „neu genieß' ich nun durch dich das zweite Licht des Tages"). Diese letzten Worte können die wuchtige Kraft des Zeugnisses nicht abschwächen, welche in dem Gebet liegt, mit dem Orestes III, 3 die Götter und ihre Gnade als die Retter aus seiner Not dankend preist. Es ist unrecht, die hier angeführten Worte aus dem Zusammenhang zu lösen und aus ihnen auf eine magische Wirkung der Schwester zu schließen, die allein schon die

Genesung bewirkt habe. Wohl aber hat der Schwester Gebet die hilfreichen Götter vom Olymp herabgerufen, und mitwirkend war dann auch ihre priesterliche wohltätige Nähe, s. oben S. 398. Was unsere Stelle hervorheben will, ist die engste Zusammengehörigkeit der durch der Götter Gnade geretteten Geschwister, welche des Königs Machtspruch nicht trennen solle. — Auf die göttliche Klarheit richtet dann sofort auch hier sich der Blick des Orestes; er preist die geheimnisvollen, wunderbaren Gnadenführungen der Gottheit, welche, wie nun dem befangenen Auge der Menschen offenbar geworden ist, durch die Mitwirkung der Priesterin die Nacht in Licht, höchste Verzweiflung in wunderbare Rettung, Fluch in Segen verwandelt haben. — Er wendet sich sodann, wie zuvor Iph., auch seinerseits hilfeflehend mit der Bitte um Gnade an den König und sühnt somit auch seinerseits das auch von ihm an diesem begangene Unrecht. (In der Prosafassung heißt es an dieser Stelle geradezu: „Vergib uns unseren Anschlag, unsere Künste.") Aber er deckt zugleich auch die Bedeutung und Tragweite solcher Gnade des Königs auf durch die Hinweisung auf die große Aufgabe der Entsühnung und Wiederherstellung des alten Königshauses, welche durch den König entweder ermöglicht oder verhindert werden könne. („O König, hindere nicht, daß sie die Weihe des väterlichen Hauses nun vollbringe, mich der entsühnten Halle wiedergebe, mir auf das Haupt die alte Krone drücke!") Er schließt endlich mit Worten, die dem Thoas die Möglichkeit eines Nachgebens zeigen, ohne daß er sich etwas vergebe; sie sollen ihm den entscheidenden Entschluß erleichtern, wenn er daran gedenke, daß er nunmehr den Segen vergelten könne, den ihm die Priesterin gebracht, daß auf die „Schwester" Orest ein näheres Anrecht habe, daß, was des Mannes Stolz sei, Gewalt (Thoas) und List (Orest), sich beugen müsse und auch könne vor der sieghaften Macht, die in der Wahrhaftigkeit einer so hohen Seele und in dem reinen, kindlichen Vertrauen eines Weibes zu einem edlen Manne liege. Es sind also diese Schlußworte nur ein Mittel, dem Thoas die letzte Entschließung innerlich zu erleichtern, ganz wie im engsten Zusammenhang damit gleich darauf Iphigenie in ähnlicher Weise auf des Königs Willen einzuwirken sucht. Denn sie erinnert an das ihr gegebene königliche Wort, weist auf des Orestes gerade, treue, bewegliche Rede zurück, beruft sich auf des Thoas edle Natur, die eine edle Tat nicht versagen könne und das Erbetene deshalb auch bald gewähren möge. Es ist mithin durchaus irrig, jene letzten Worte des Orest:

> Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm,
> Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele
> Beschämt, und reines kindliches Vertrauen
> Zu einem edlen Manne wird belohnt

als eine Hauptstelle der ganzen Dichtung anzusehen, in welcher der Dichter den Grundgedanken derselben habe niederlegen wollen; es ist vollends irrig, weiter daraus zu folgern, daß „die Wahrheit dieser

hohen Seele" allein schon wie eine magische Kraft fähig gewesen sei, ein Wunder zu wirken und alle unlöslich verschlungenen Wirren zu lösen.

Zu 3. Iph. erbittet sich den Segen des Königs wie den eines Vaters („ohne Segen ... scheid' ich nicht von dir; ... wert und teuer, wie mir mein Vater war, so bist du's mir, und dieser Eindruck bleibt in meiner Seele"). Die Skythen sollen ihr als Brüder gelten, und was sie III, 1 von den Hellenen gesagt hatte: „selbst der letzte Knecht, der an den Herd der Vatergötter streifte, ist uns in fremdem Lande hochwillkommen", wird hier auf die Skythen angewendet; ein freundlich Gastrecht soll den König und die Seinigen mit ihr und den Ihrigen fortan verbinden. So wird ihr priesterliches, sittigendes Werk an jenem Volk nicht untergehen und ihre Mission im Barbarenlande erfüllt bleiben, auch wenn sie dieselbe nun preiszugeben scheint, um eine andere, noch höhere und schönere Mission daheim zu beginnen. Ein inniger Gebetswunsch, der an den Gebetswunsch erinnert, mit welchem die Priesterin den König zuerst I, 3 begrüßt hatte, aber ungleich wärmer, inniger und seelenvoller ist, geht dem letzten: „lebet wohl" vorauf. Dasselbe soll ein holdes Wort des Abschiedes sein, die Tränen des Abschiedes zu lindern, die sie dem väterlichen Freunde weint, die ein Zoll ihrer pietätvollsten und dankbarsten Gesinnung sind und seine kämpfende Seele zu versöhntem Frieden bringen. Die Art dieses letzten „lebet wohl" bezeugt dann aber zugleich, daß auch Thoas genesen ist von der vorübergehenden Trübung seines sittlichen Bewußtseins, und daß die an sich edle Natur von dem Rückfall in leidenschaftliche Härte (s. oben S. 380) sich durch einen heldenhaften Sieg über sich selbst geläutert hat zur milden Reife eines abgeklärten Charakters (auch eine Art geistigen Heldentumes. Ergänzung der früheren Charakteristik des Thoas, vgl. S. 372, 380).

Rückblick auf den ganzen V. Aufzug. Das Hauptth. I (die Heimkehr der Iphigenie) ist zu befriedigendstem Abschluß gelangt; auf die Erfüllung des Hauptth. III (die Entsühnung des Geschlechtes durch Iph.) wird ein klarer Ausblick eröffnet; das Heldentum des Weibes (Th. 1a), das erwachende Heldentum der tapferen Tat in dem Orest (Th. 1b) und mit beiden der Ausblick auf die neu erstehende Herrlichkeit eines Heldengeschlechtes (Th. 1c) offenbaren sich in vollbefriedigender Weise. Von einem neu erblühenden großen Herrschergeschlecht, dessen Ahnherr Orest gewesen, weiß die Sage zwar nichts; denn schon in die Regierung des Sohnes des Orest, Tisamenos, legt sie die sog. Rückkehr der Herakliden, welche dem Temenos in Messene, dem Kresphontes in Argos und den Söhnen des Aristodemos in Sparta die Herrschaft gebracht habe; aber sie erzählt doch, daß Orest zu der väterlichen Herrschaft von Mykene die von Argos, daß er als Eidam des Menelaos und Gemahl der Hermione auch die von Sparta hinzuerworben, die Arkadier und Phoker zu Bundesgenossen gewonnen, in Epirus ein Argos Orestikon gegründet, nach Äolis Kolonien geführt habe, und so ist der Ausblick, welchen das Drama uns eröffnet, kein von Goethe ganz willkürlich er-

sonnener. — Vor allem tritt in diesem Aufzug die unsichtbare Handlung sich immer deutlicher enthüllend herein (vgl. oben S. 367), insofern das über dem Geschlecht als ein unseliger Fluch schwebende Geschick sich in Segen verwandelt und die über allen vorher so dunklen Rätseln waltende Klarheit göttlicher Gnadenführungen sich immer lichtvoller offenbart. Die Befreiung von allem Irrtum, der dem Orest und den Seinigen wie ein Schleier um das Haupt gelegt war, wird zu einer „Erkennung" in der großartigen Verwendung dieses Motives, zu einer Offenbarung der Gottheit an den Menschen an Stelle des deus ex machina (siehe unten den vergleichenden Blick auf die Iphigenie des Euripides), zu dem großartigsten und zugleich natürlichsten, weil unmittelbar bereitliegenden, Mittel der Lösung. — Aus dem Gesagten ergibt sich endlich, daß alle oben S. 368 genannten Handlungen A, B, C, D in diesem Aufzug zusammenlaufen, und ein prüfender Blick zeigt leicht, daß das Eingreifen und die Beteiligung dieser Handlungen eine Steigerung darstellt, deren Stufen durch jene Folge: A, B, C, D bezeichnet werden.

III. Rückblick auf das ganze Drama.

Zur Feststellung des Gewinnes der Betrachtung.

A. **Rückblick auf die bedeutsamsten der gewonnenen Anschauungen** und **Begriffe.** Dieser Rückblick wird am besten dazu dienen, den Gang der dramatischen Handlung und den Reichtum seines Inhaltes noch einmal zu überschauen und zugleich auf die Beantwortung der nächsten Fragen vorzubereiten. — Wir überblicken I. noch einmal die Reihe von **Trägern der Handlung,** indem wir zugleich die mit diesen dargestellten Gegensätze ins Auge fassen. Es sind folgende: Hellenen und Barbaren im Sinne von Nichthellenen, Hellenen antiker und Hellenen moderner, fast christlicher Sinnesart (Iph.); ein Geschwisterpaar, ein Heldenhaus und ein ganzes Heldengeschlecht, das sich fortsetzt bis zu den Titanen und über diese hinausweist auf die Götter selbst (s. oben S. 410), so daß sich als weitere Kreise ergeben: Götter und Menschen, und da die religiöse Anschauung bei der Iph. keine völlig antike ist: eine gnädig waltende Gottheit und von ihnen geleitete irrende Menschen. Unter den Göttern werden Artemis und Apollo[1]), unter den Menschen ein König, ein Held, eine Priesterin-Schwester zu den Hauptträgern der Handlung. So erweitert sich die vorläufig S. 367 gegebene Aufstellung.

Wir achten II. auf die Reihe der **Handlungen selbst.** Hier erweisen sich als die großen Halt- und Tragepunkte in dem an sich einfachen Gewebe (1.) der äußeren Handlung die (a) der Vorgeschichte angehörenden Ereignisse: das Opfer in Aulis (I, 4, IV, 3, V, 3),

1) Eine vollständige Zusammenstellung des Mythologischen in dem Drama gibt Ritter in der S. 363 gen. Abhandlung S. 247 ff.

die Ermordung des Agamemnon (II, 2 und III, 1), die Ermordung der Klytämnestra (II, 1 und III, 1). Von diesen tritt das erste und letzte Ereignis in immer bestimmteren Zügen zu immer vollerer Anschaulichkeit heraus. Alle drei Ereignisse stehen in dem Verhältnis einer inneren Folge und Verkettung, so daß das voraufgehende immer zur Ursache des folgenden wird, daß alle die Bewegung der dramatischen Handlung bestimmen und über sich hinaus auf ein letztes Ziel weisen, auf die Sühne für die Schuld der beiden letzten Freveltaten (2 und 3), eine Sühne, die allein in der Götter Hand liegt, aber von denselben durch das erste Ereignis (Bewahrung der Iph.) schon gnädig vorbereitet ist. — Die äußere Handlung, welche sodann (b) das Drama selbst uns vor Augen führt, bewegt sich im wesentlichen um eine Reihe von Opfern. Die Sitte des grausamen Menschenopfers in Tauris, seine Abschaffung oder Erneuerung bilden den Hintergrund; die Opferung des Orestes durch die priesterliche Schwester liegt anscheinend als das nächste Ziel der Handlung vor uns; das Opfer der Entsühnung eines schuldvollen Hauses und Geschlechtes wird als wirklicher Ausgang der ganzen Handlung im Ausblick gezeigt. Dazwischen liegt das vorgebliche Opfer am Meeresgestade, „das Bild der Götter in geheimnisvoller Weihe mit frischer Welle zu netzen", ein Opfer, welches nach der Menschen Gedanken das Ende der äußeren Handlung herbeiführen sollte. Das Bild eines Opfers an sich stellen im Gleichnis die Worte dar: „o laß die Gnade wie das heilige Licht der stillen Opferflamme mir umkränzt von Lobgesang und Dank und Freude lodern!" — Das Opfer in Aulis und das große Sühnopfer in Mykene, „des väterlichen Hauses Weihe", auf welche der Ausblick eröffnet wird, sind die Pole der gesamten Handlung, wenn wir die Vorgeschichte und die Nachgeschichte in dieselbe mit hineinnehmen; sie stehen untereinander in dem Verhältnis von Vorbereitung und Erfüllung, von Prüfung und Gewährung. Zu den beiden Blutopfern der Vorgeschichte aber (Ermordung des Agam. durch Klytämn., der Klytämn. durch Orest) bilden die blutigen Opfer in Tauris, sowohl die vor der Ankunft Iph.s dargebrachten, als das neu sich vorbereitende, eine Art von Parallele. Hingegen ist das letzte große Sühneopfer zu allen anderen ein Gegensatz, weil dieses die Klarheit des göttlichen Willens feiert, jene die Schuld oder den Irrtum der Menschen zum Ausdruck bringen; vgl. das Wort der Iph. von der Schuld im Hause des Tantalus: „es schmiedet der Gott um ihre Stirn ein ehern Band" (I, 3) und das Wort des Orest V, 6: „jetzt kennen wir den Irrtum, den ein Gott wie einen Schleier um das Haupt uns legte." — Die Ermordung des Agam. und der Klytämn. sind nur Glieder in einer großen Kette von Greueln und Freveltaten, die der äußeren Handlung der Vorgeschichte angehören; wie ein leiser Nachklang verhält sich dazu, was von weiteren äußeren Handlungen außer den vorhergenannten in dem Drama selbst vorgeführt wird: ein verräterischer Anschlag, Gewalttat und Raub, ein blutiger Zweikampf auf Leben und Tod; aber diese

Handlungen erscheinen zugleich als geweihte durch das Geheiß der Götter, die den Raub anscheinend geboten, oder durch die Bedeutung des Zweikampfes als eines Gottesurteils. — Voraus geht endlich allen diesen Handlungen die Brautwerbung des Thoas an dessen Siegesfeste, anscheinend ein Ereignis fast idyllischer Art, das dennoch die Keime zu den ernstesten Verwickelungen in sich trägt.

Einen weiteren Reichtum deckt der Blick (2.) auf die äußeren Zustände und die mit diesen gegebenen Gegensätze auf. Es bieten sich folgende Bilder dar: die Kulturzustände eines aus roher Kultur zur Gesittung emporgehobenen Volkes mit dem Ausblick auf einen möglichen Rückfall in die überwundene Stufe (ein Kulturbild; der *πόντος ἄξενος* ein *εὔξεινος*, vgl. S. 373; die Kulturmission der Iph. an den Skythen); der Zustand eines schuld- und fluchbeladenen Heldengeschlechts mit dem Ausblick auf seine Erhebung zu neuem Heldenglanz; beklagenswertes Frauenlos und siegende Herrlichkeit eines hoheitsvollen Weibes; das Elend der Verbannung mit dem Ausblick auf das Glück der Heimkehr (Iph.); ein Heldentum verschiedener Art und Abstufung: von Männern (Thoas, Pylades, Orest) und eines Weibes (Iph.), einer Vergangenheit (Thoas, sein Sieg über die Feinde I, 1) und einer Zukunft (Orest), des Duldens und der Tat (Orest), ein ungehemmtes Heldentum (Thoas, Pyl.) und ein nach langer Hemmung wiedererwachendes (Orest); endlich Krankheit und Genesung an dem Bilde eines einzelnen Helden und zwar in allen Stufen bis zur höchsten Krise (Orest). Es scheinen somit die Bilder aus der Nachtseite des menschlichen Lebens zu überwiegen (die Greuel in dem Geschlecht des Tantalus und Agam., die Wahnsinnskrankheit des Orest, die drohende Opferung des Bruders durch die Schwester); aber diesen Bildern treten auch gegenüber zahlreiche lichte Bilder; das neue Glück, dessen „ewige Quelle“ die Priesterin dem Skythenvolke wurde, wenn „von ihrem Wesen auf Tausende herab ein Balsam träufelte“; die Wiedervereinigung der Geschwister (s. die klassische Schilderung der Freude in III, 1, S. 394), der Ausblick auf die Zukunft, „wo die Freude in den väterlichen Hallen zu Mykene den schönsten Kranz von Säul' an Säule schlingen wird“. Auch weiß der Dichter diese lichten Bilder, die mit der Vorbereitung und Entwickelung der dramatischen Handlung selbst gegeben sind, durch andere zu verstärken, welche nur der Phantasie gezeigt werden, wie das Idyll in Hades (in der Vision des Orestes III, 2), oder welche die Erzählung aus der Vergangenheit zeichnet, wie das idyllische Bild von den Jünglingen II, 2, die „abends an der weiten See aneinander lehnend ruhig sitzen, auf künftige Taten sinnend“, oder „in stillen Abendschatten ruhend, die Kunde von der Väter Taten mit dem Ton der Harfe schlürfen“.

Unser Rückblick gilt weiter aber auch dem Innenleben, welches das Drama vor uns aufdeckt, und zwar zuerst (3.) den für die Grundlegung und Fortentwickelung der Handlung bedeutsamsten inneren Zuständen. Es stellen sich uns dabei, wenn wir auch hier zugleich auf

die Gegensätze achten, folgende Reihen dar: im Thoas ein Rückfall aus edler Sinnesart in ein leidenschaftliches, unedles Verhalten; — im Orest Todessehnsucht und dann Lebensfreude (III, 3 Schl.); Gram um ein durch eigene Schuld zerstörtes Heldenleben einerseits, ein starkes Heldengefühl und Verlangen nach Heldentum anderseits; Schuldgefühl und Erlösungsbedürftigkeit; — in Iph. Heimweh und schließlich doch Abschiedsschmerz; Gram um das durch eigene Schuld zerstörte Heldentum eines ganzen Geschlechts und Hoffnung auf Erneuerung desselben; — in der Gesamtheit Menschenleid und Menschenirren einerseits, göttliche Fürsorge und Gnadenwirkung anderseits; Fluch, den die Schuld der Menschen auf sich herabzog, und Segen, den die Gnade der Götter bereit hält.

In den Rahmen dieser inneren Zustände treten sodann (4.) von bedeutsamen inneren Handlungen heraus die folgenden: in dem Thoas ein innerer Kampf, der schließlich zu einem sittlichen Siege über sich selbst und zu einem geistigen Heldentum führt; — in der Iph. priesterliches Wirken, Durchführung großer sittlicher Missionen (an dem Volk der Skythen, an dem eigenen Hause und Geschlecht) und Gefährdung derselben durch eine Versuchung zur Schuld; innere Kämpfe sittlicher Art in dem Widerstreit zweier Entscheidungen, deren jede sittlich geboten und zugleich sittlich verboten ist. Dieser Kampf wird zu einem Kampf religiöser Art einer noch unversuchten Gläubigkeit mit der Versuchung und dem Zweifel hindurch zum Siege einer neu befestigten und nun nicht mehr zu erschütternden Gläubigkeit; — in der Gesamtheit Menschenringen und darüber Götterwalten; zwischen beiden als Erhebung der Menschen zu den Göttern das Gebet (die Reihe derselben I, 1 u. 4; III, 1 [3 Gebete] und 3, IV, 5 und V, 3; im ganzen 8 Gebete; dazu der Gebetswunsch in I, 3 und V, 6 Schl.), als Offenbarung der Gottheit an die Menschen Orakel und Gebetserhörung; darüber aber der in Fluch und Segen an dem Hause der Atriden, in Heimsuchung und **Gnade** an den Geschwistern sich offenbarende, in ewiger Klarheit über allem Irren der Menschen waltende **göttliche Wille.**

Eine Rückschau endlich III. auf die bedeutsamsten der durch die Dichtung herausgestellten **Begriffe** wird unter den bereits oben S. 368 aufgeführten nunmehr die Gottestreue (Iph.) besonders herausheben, als neu gewonnene aber hinzufügen den Begriff der sittlichen Freiheit, die, durch eine Versuchung hindurch gegangen, sich zu immer größerer Klarheit und heldenhafter Erhebung gefestigt hat (Iph.) und unter der Einwirkung der Priesterin schließlich auch im Thoas zur sieghaften Erscheinung kommt; die Begriffe Schuld, Sühne und **Gnade**, endlich eine große Reihe von Begriffen, die dem religiösen Leben angehören: Gotteshaß (der Titanen) und Versuchung zum Gotteshaß (Iph., s. S. 408), Verrat an der Gottheit in einer leisen Gedankenschuld der Iph., Gottentfremdung und ein Irren in dem Verhältnis zu den Göttern (s. oben S. 412), ein Zweifeln und Irrewerden an der Gottheit (s. S. 405), Glaubensbedürfnis und

Rückkehr zum Glauben (Orest, s. S. 400); sicheres religiöses Gefühl, Einstimmigkeit mit der Gottheit, gläubige Hoffnung, „ewig fromme Klarheit" eines den Göttern ganz hingegebenen Gemütes, Glaubensgewißheit und zuversichtliche Hingabe an die göttliche Gnade (Iph., s. S. 377, 78, 91, 97, 98, 408, 411, 417, 420), das alles als verschiedene Stufen eines religiösen Erfahrungslebens.

Aus der gesamten Zusammenstellung aber ergibt sich, daß der eigentliche Untergrund für die in dem Drama enthaltenen Anschauungen und Begriffe das **religiöse Leben** in negativen und positiven Bildern ist, und daß in diesem wiederum nichts so häufig und so sehr in den Vordergrund tritt, als der Begriff der göttlichen Führungen und der göttlichen **Gnade**.

B. **Ergänzung der S. 367 vorläufigen Aufstellung** von **Haupt- und Nebenthemen.** Zu dem Heldentum der Iph. (Th. 1a) und des Orest (Th. 1b) werden wir nunmehr hinzufügen müssen ein geistiges Heldentum des Thoas, wenn er zum Schluß im harten Kampf einen Sieg über sich selbst davonträgt; nun erst ist der Adel seiner Natur völlig geläutert; zu dem Heldentum der Waffen, das sich in seinem Siege über die Feinde (I, 3) bewährt hat, tritt ein sittliches Heldentum, und die sittigende Mission, die Iph. an dem ganzen Volk der Skythen übernommen hat, findet damit an dem Könige selbst ihren Abschluß. — Das allgemeine „Heldentum innerer Kämpfe eines Weibes" (S. 368) hat sich ferner bestimmter herausgestellt als ein Heldentum großer Entwürfe und sittlicher Aufgaben (die Missionen der Iph. an dem Skythenvolk, ihrem Hause und Geschlechte), aber auch als ein Ringen mit zwei gleich verhängnisvollen Entscheidungen (s. S. 406), ein Durchgang durch eine leise Gedankenschuld (s. S. 403), durch ein Irrewerden an den Göttern, ja durch eine Versuchung zum Gotteshaß (s. S. 408), als das Ringen also einer gläubigen Seele um die Bewahrung ihrer sittlichen Reinheit und ihres kindlichen Glaubens (s. S. 410, 412), schließlich als die sieghafte Erhebung zu dem S. 417 bezeichneten besonderen erhabensten Heldentum einer echt weiblichen, aber der höchsten Willenserhebung fähigen und doch ein Höheres in gläubiger Verbindung mit der Gottheit noch suchenden priesterlichen Natur. — So wird die Goethesche Iphigenie zu einem hohen Liede von dem Heldentum der sittlichen Tat, welche sich aus dem Widerstreit der Pflichten durch unbedingte Hingabe an den göttlichen Willen herauszieht (Ergänzung der früher gegebenen Charakteristik der Iph.). — Dazu treten dann endlich als völlig neue Grundgedanken (Themen) der ganzen Dichtung die oben S. 384 herausgestellten: (1.) Aufdeckung der Wahrheit und Wirklichkeit der unsichtbaren Welt und der über der irrenden Menschheit **gnädig** waltenden Götter; (2.) Sühne der schweren Schuld einer sonst edlen Natur nach dem Ratschluß göttlicher Weisheit und **Gnade**, welche die Rätsel des menschlichen Lebens lösen will, die durch eine unlösliche Verschlingung von Edlem

und Unedlem, Schuld und Berechtigung geschaffen werden. Somit kann die Iphigenie auch ein hohes Lied von der Offenbarung göttlicher Gnade genannt werden (vgl. den Hymnus auf die göttliche Gnade, den Orest III, 3 anstimmt, und das S. 400 Bemerkte). — Daß das Thema der Freundschaft nicht als ein selbständiges dieses Dramas bezeichnet werden kann, wie in dem gleichnamigen des Euripides (siehe unten die Vergleichung beider Dramen), ist schon S. 382 bemerkt worden.

Einige zusammenfassende und ergänzende Bemerkungen sind aber noch nötig über die Durchführung des Hauptth. III: Die Entsühnung des Geschlechtes durch Iph. Daß Iph. mit dieser Aufgabe sich trug, war andeutend in den Stellen I, 3 (S. 377), III, 3 (S. 396 und 401), mit völliger Bestimmtheit aber und immer klarer in den Stellen IV, 5 (S. 408) und V, 3 (S. 417), vgl. V, 6 (S. 423) zum Ausdruck gebracht. Die äußere Art des Sühnewerkes ist danach ein Opfer, dargebracht mit reiner Hand und reinem Herzen, s. oben S. 409. Die Darbringung desselben fällt nicht mehr in die Handlung unseres Dramas, sondern in die der „Iph. in Delphi“, die eine Fortsetzung der „Iph. in Tauris“ werden sollte. In dieser sollte nach dem „Argument“ dieses Dramas, welches Goethe in der italienischen Reise unter dem 19. Oktober 1786 mitteilt, Elektra die grausame Art, die so viel Unheil in Pelops Hause angerichtet, als schließliches Sühneopfer dem Gotte widmen.[1]) Es wird kaum zweifelhaft sein, daß an Stelle jenes beabsichtigten Sühneopfers der Elektra in der Ausführung des Goetheschen Entwurfes ein anderes Sühneopfer der Iph. getreten sein würde, das den versöhnten Göttern angenehmer sein durfte. Voraussetzung des Opfers war eine reine Hand und ein reines Herz, wie es Iph. besaß, nachdem ihr Glaube in der Versuchung sich bewährt hatte (s. S. 409); nicht aber hat das Opfer an sich schon eine magisch-sühnende Kraft, sondern das Gebet, welches erhört wird; die Gnade also der Götter, deren

1) Da die Handlung der „Iph. von Delphi“ eine wesentliche Ergänzung der „Iph. auf Tauris“ bildet, so setzen wir die ganze Stelle hierher: „Elektra in gewisser Hoffnung, daß Orest das Bild der Taurischen Diana nach Delphi bringen werde, erscheint in dem Tempel des Apoll und widmet die grausame Axt, die so viel Unheil in Pelops Hause angerichtet, als schließliches Sühnopfer dem Gotte. Zu ihr tritt, leider, einer der Griechen und erzählt, wie er Orest und Pylades nach Tauris begleitet, die beiden Freunde zum Tode führen sehen und sich glücklich gerettet. Die leidenschaftliche Elektra kennt sich selbst nicht mehr und weiß nicht, ob sie gegen Götter oder Menschen ihre Wut richten soll.

Indessen sind Iphigenie, Orest und Pylades gleichfalls zu Delphi angekommen. Iphigeniens heilige Ruhe kontrastiert gar merkwürdig mit Elektrens irdischer Leidenschaft, als die beiden Gestalten wechselseitig unerkannt zusammentreffen. Der entflohene Grieche erblickt Iphigenien, erkennt die Priesterin, welche die Freunde geopfert, und entdeckt es Elektren. Diese ist im Begriff, mit demselben Beil, welches sie dem Altar wieder entreißt, Iphigenien zu ermorden, als eine glückliche Wendung dieses letzte schreckliche Übel von den Geschwistern abwendet. Wenn diese Szene gelingt, so ist nicht leicht etwas Größeres und Rührenderes auf dem Theater gesehen worden. Wo soll man aber Hände und Zeit hernehmen, wenn auch der Geist willig wäre!“

Verherrlichung das eigentliche große Thema der ganzen Dichtung bildet, bewirkt die Sühne und **kann** die Sühne bewirken. Das ist ebenso faßlich, wie vorher das andere, daß der Götter Gnade auf das Gebet der gläubigen Iph. die Genesung des Orest bewirkt hatte, s. oben S. 398, 423. **Beide, Orest und Iph., teilen sich in die Aufgabe der Sühne: Orest sühnt büßend, Iph. durch ihre Fürbitte** (vgl. oben S. 384 f.); die wirkliche Entsühnung aber ist das Werk der **Götter** und ihrer **Gnade**. Diese, nicht Menschenwerk, soll in der Dichtung verherrlicht werden; das zeigen unsere vorher — auch zu diesem Zweck — gegebenen Zusammenstellungen; das lehrt eine rechte Vertiefung in die ganze Gedankenführung des Dramas; vgl. oben S. 416 ff.

Die so vielfach vertretene Auffassung, daß die „**reine Menschlichkeit**" Iph.s allein schon imstande gewesen sei, wie durch eine magische Kraft „Gebrechen zu sühnen", eine Schuld hinwegzutilgen und schließlich auch ein ganzes Haus zu entsühnen, findet in der Dichtung selbst nirgends einen Anhalt und ist bei näherer Prüfung eine gedankenlose Phrase. Am verkehrtesten ist es, wenn man diese Anschauung auch auf die Genesung des Orest bezieht und die Idee des ganzen Dramas in folgendem findet: „**Die fluchbeladene Seele** eines wegen Verwandtenmordes von den Rachegeistern verfolgten Jünglings wird **entsühnt durch die reine Menschlichkeit** der nach dem himmlischen Ratschluß von ihm wiedergefundenen Schwester, der hehren Priesterin der Gottheit."[1]) Denn eine „reine Menschlichkeit" der Iph. war noch gar nicht vorhanden, als die Genesung des Orest sich schon vollzogen hatte (Aufz. III, Schluß). Erst nach diesem Ereignis folgt die schwere Versuchung und der innere Kampf, aus welchem ihre sittliche Reinheit als eine geprüfte und bewährte, also wirkliche hervorgeht. Auch wäre jene „Idee" höchstens die Idee der drei ersten Akte des Dramas, nicht des ganzen, dessen weitere Höhen in den Gebeten IV, 5 und V, 3 liegen, s. oben S. 408 und 417, und dessen innerer Reichtum sich von Aufzug zu Aufzug steigert. — Aber auch wenn man das Werk der Entsühnung nicht allein auf die Heilung des Orest, sondern auch auf das schuld- und fluchbeladene Geschlecht bezieht und die reine „Menschlichkeit" im höchsten Sinne auffaßt, so daß die priesterliche Stellung der Iph., ihre Läuterung im siegreichen Kampf mit der Versuchung, die Rettung ihrer Seele (IV, 5), die Wahrung ihres Glaubens in jenen Begriff mit hineingenommen werden, so bleibt doch immer eine Entsühnung anderer, vollends eines ganzen Geschlechtes, selbst durch eine so geläuterte Menschlichkeit ein unklarer Begriff. Daß Iph.s Wahrhaftigkeit ungetrübt bleibt, ist nicht richtig, sondern sie unterliegt auf einen Augenblick der Versuchung, wenn auch nur in einer leisen **Gedankenschuld** (s. oben S. 403). Sie **sühnt** diese Schuld in dem Bekenntnis und der Bezeugung der Wahrheit (V, 3), aber nur ihre **eigene**

1) H. **Unbescheid**, Beitrag zur Behandlung der dramatischen Lektüre. Dresden. 2. Aufl. 1891, S. 158.

Schuld, nicht die Schuld anderer, geschweige die eines ganzen Hauses und Geschlechts (S. 418). Auch ist nicht das „die Wahrheit-Sagen“ die Hauptsache, sondern dieses erst die Folge des größeren anderen, daß sie ihr persönliches Verhältnis zu den Göttern als das einer ungetrübten gläubigen Zuversicht aus der Gefährdung gerettet, den frommen Glauben sich bewahrt hat und zur bedingungslosen Hingabe an den göttlichen Willen auch in der verhängnisvollsten Krise gelangt ist. Nicht andere rettet sie mit dieser Hingabe, sondern sich selbst und der Götter Bild in ihrer Seele (IV, 5, S. 408), selbst auf die Gefahr hin, andere, ja die Liebsten, zu verderben.

Weiter: eine Sühne für andere setzt voraus, daß der Sühnende die Schuld des zu Entsühnenden auf sich nimmt und für denselben leidet, sich selbst zum Opfer für andere bringt, d. h. ein stellvertretendes Leiden. So wünscht Orest III, 1 (S. 392) im Sinne einer devotio, sich den Unterirdischen für alle preiszugeben, um den Fluch von dem Geschlecht und Hause zu nehmen. Die antike Welt kennt diese Idee der Stellvertretung sehr wohl; sie wird vielleicht am bestimmtesten von Äschylus im Prometheus ausgesprochen V. 1026 ff.:

> Von solcher Drangsal hoffe nicht ein Ziel, bevor
> Als Stellvertreter deiner Qual ein Gott erscheint,
> Für dich bereit in Hades' unbesonntes Reich
> Zu steigen und zur finstern Kluft des Tartarus

und von Plato in der bekannten großartigen Stelle vom leidenden Gerechten.[1]) Der Opfertod des Kodrus, des Curtius, der Decier, die Selbstaufopferung der römischen Senatoren nach der Schlacht an der Allia, die Vergrabung von lebendigen Menschenpaaren auf dem forum boarium in Rom, die Sitte der Menschenopfer überhaupt bezeugen den Glauben an die Kraft stellvertretender Sühnopfer. Aber von allen diesen gilt noch weit mehr, was der Ebräerbrief c. 10, 1, von den alttestamentlichen Opfern des Gesetzes sagt, daß sie nur Ahnungen und Schatten zukünftiger Güter bedeuten und niemals vollkommen machen können. Die Erfüllung dieser Ahnungen und die Wirklichkeit einer Erlösung von Schuld liegt erst in der Tatsache des erlösenden Opfertodes Christi und in der Wahrheit, von welcher die Heilige Schrift zeugt, 1. Joh. c. 2, 1 und 2. „Und ob jemand sündiget, so haben wir einen Fürsprecher bei dem Vater: Jesum Christ, der gerecht ist. Und derselbige ist die Versöhnung für unsere Sünden; nicht allein aber für die unseren, sondern auch für die der ganzen Welt“, nämlich „durch das Blut an seinem Kreuz, durch sich selbst“, Koloss. 1, 20 ff. vgl. mit Eph. 2, 16, II. Korinth. 5, 18 und 19, Röm. 5, 10. Von dieser Art eines stellvertretenden Leidens der Iph. weiß die Dichtung nichts; mit keiner Silbe wird ein

---

1) De re publ. II, p. 361; vgl. zu dem Ganzen Chr. E. Luthardt; Apologetische Vorträge über die Grundwahrheiten des Christentums, S. 175 ff., desselben Apolog. Vortr. über die Heilswahrheiten des Christentums, S. 101 und 269, und die das. angeführte weitere Literatur.

solches auch nur angedeutet; denn daß sie die Schuld ihres Hauses mitleidend auf ihrem Herzen trägt (s. oben S. 375, 377), kann nicht als ein stellvertretendes Aufsichnehmen der Schuld angesehen werden, noch ist zu verstehen, wie solches Mitleiden die Kraft haben soll, eine Schuld anderer zu tilgen.[1]) Auch die opferfreudige Hingabe der Schwester, daß sie sich selbst und ihr Leben in die Schanze schlägt, kann nicht als ein stellvertretendes Sühnopfer gelten, welches die Kraft, andere zu entsühnen, hätte, zumal ein ganzes Geschlecht von solcher Fülle grausigster Schuld. Denn das Opfer ihres eigenen Lebens wird ihr gering dünken im Vergleich zu dem anderen, daß sie mit dem Schritt eines offenen Bekenntnisses und ihrer Wahrhaftigkeit ebensosehr das Leben des geliebten Bruders und seines Freundes zum Opfer zu bringen in Gefahr ist. So bleibt nur eine befriedigende, aber auch völlig natürliche und durch die ganze innere Entwickelung des Dramas begründete Auffassung: die Entsühnung des Hauses, auf welche uns mehr ein Ausblick eröffnet wird, als daß sie in diesem Drama schon vollzogen würde, geschieht auf dieselbe Weise, wie die Genesung des Orest. Das Wort Iph.s (III, 1):

„O wenn vergoßnen Mutterblutes Stimme
Zur Höll' hinab mit dumpfen Tönen ruft:
Soll nicht der reinen Schwester Segenswort
Hilfreiche Götter vom Olympus rufen?"

1) Die Erörterung K. Fischers a. a. O. S. 45 über das „stellvertretende Leiden" der Iph. als einen Vorgang nur psychologischer Art nimmt die Sache zu äußerlich und willkürlich und erklärt noch keineswegs das „Wie" der Entsühnung anderer. — Auch Bielschowsky läßt uns hierüber im unklaren, S. 433: „Iph. hatte die Aufgabe, das Problem — ein sündhaftes Geschlecht vom Fluche zu befreien —, das der griechische Mythus äußerlich löst, innerlich zu lösen. Dazu bedurfte es einer ganz reinen Persönlichkeit, die sündenfrei ihr Leben für andere hingegeben hat. Bei Iph. war symbolisch dieses Hinopfern, dieses Sterben zweimal erfolgt, das eine Mal am Opferaltar in Aulis, das andere Mal durch das Verbanntsein in Tauris (?). Und ohne Murren, in freier Liebe und vollkommenem Gehorsam gegen den Ratschluß der Götter hatte sie das Opfer gebracht. Dadurch war sie nicht bloß geheiligt, sondern auch fähig (?) geworden, andere, die sich von ihrer Heiligkeit innerlich berühren ließen, zu entsühnen." — Vgl. dagegen G. Portig (Schiller in seinem Verhältnis zur Freundschaft und Liebe sowie in seinem inneren Verhältnis zu Goethe, Hamburg, 1894, S. 603 f.): „. . . Das alles reicht doch nicht hin, um die Iphigenie förmlich für eine Heilige auszugeben, welche durch ihre fehlerlose Reinheit und ihr stellvertretendes Leiden ein fluchbeladenes Geschlecht entsühnt. Edle Menschen können wohl die Sünde anderer sowie ihre eigenen Fehler tiefer, schmerzlicher empfinden, als die irrenden schlechten Menschen. Sie sind vielleicht imstande, ein hereinbrechendes Gericht noch eine Zeitlang aufzuhalten und hernach zur Linderung der Not beizutragen; aber sie sind unfähig, geschehenen Frevel wirklich vor Gott zu sühnen . . . Insofern jede Sünde im letzten Grunde ein Unrecht gegen Gott ist, kann auch nur dieser, nicht aber die Reue des schuldigen Menschen die Sünde wahrhaft sühnen. Damit stimmt auch Goethe selbst überein, wenn er am Schluß des Stückes in der Rede des Orest den Schwerpunkt der Entführung in den Orakelspruch der Götter verlegt, jenes Gottes also, welcher für die Griechen Mittler zwischen Zeus und dem Volke, der Träger der göttlich bewirkten Versöhnung war."

kann in weiterer Beziehung auch auf die Entsühnung des Hauses von der Schuld so vielen vergossenen Blutes angewendet werden. Diese Entsühnung wird vermittelt durch der reinen Schwester Segens- und Gebetswort und durch das von ihr mit reiner Hand und reinem Herzen dargebrachte Opfer, also durch eine priesterliche Mitwirkung der Iph.; sie wird vollzogen aber durch die Gnade der hilfreichen Götter, welche die Kraft des Fluches schon langsam haben ermatten, die Schuld des Hauses in der zweiten Reihe (seit Agamemnon) schon haben erlahmen lassen (vgl. S. 409), und dem Orest, als dem Ahnherrn des neuen Hauses, die Vergebung als eine Tatsache und Wirklichkeit bezeugten, so daß er ihrer in seinem innersten Erfahrungsleben gewiß wurde und bleibt. Die christlich-modernen Anklänge, welche sich in der Goetheschen Iphigenie finden, liegen dann mehr in der allgemeinen Hinweisung auf das Walten einer rettenden göttlichen Gnade und ihrer Offenbarung an ein solcher Gnade gläubig sich hingebendes Gemüt, als in einer bestimmten Beziehung auf die große christliche Heilstatsache und den fundamentalen christlichen Glaubensartikel von dem stellvertretenden Sühnopfer Christi. Eine solche Parallele eines rein menschlichen, wenn auch noch so idealen Tuns mit der Mittlerstellung der gottmenschlichen Persönlichkeit Christi und dem uns heiligsten Mysterium des christlichen Glaubens würde unser religiöses Gefühl befremden, ja verletzen, und man würde hier Goethe eine bewußtere Christlichkeit beilegen, als er in Wahrheit gehabt hat. Es ist genug, wenn man, wozu wir vollberechtigt sind, die Iphigenie als ein Zeugnis eines tief innerlich religiösen Erfahrungslebens des Dichters, seines lebendigen Verständnisses für die allgemeinen Begriffe einer göttlichen Führung und Gnade, und das in diesem Drama niedergelegte Bekenntnis als das Bekenntnis einer anima naturaliter christiana ansieht.

Warum wird nun dennoch von so vielen Auslegern so zähe die Auffassung festgehalten, daß die „reine Menschlichkeit" Iph.s, die in ihrer „Wahrhaftigkeit", dem „Nichtlügen" zum Ausdruck komme, allein schon eine geheimnisvolle, erlösende und entsühnende Wunderkraft besessen habe?[1])

1) Eine gute Übersicht über die mannigfaltige Fassung dieser Anschauung gibt Evers in seiner Ausgabe S. 105 und 126 ff. Er selbst faßt die Idee so: „die gottgewollte Erlösung und Erhebung der Naturmenschheit — typisch dargestellt in einem alten Heldengeschlechte und einem Barbarenvolke — aus dem „Fluche" wilder Barbarei, Leidenschaft und Schuld zum Segen höherer Kultur und idealer Weltanschauung durch die sittigende, sühnend-versöhnende, selbstüberwindende Kraft der gerade im edlen Weibe verkörperten „reinen Menschlichkeit". Ein neues, bedeutsames Moment in seiner sonst uns nicht genügenden Auffassung bringt Th. Vischer zum Ausdruck, Ästhetik III, S. 1430: „In Goethes Iphigenie sehen wir eine Kollision von furchtbarer innerer Schwere, den Kampf zwischen Bruderliebe und zwischen der Pflicht der Dankbarkeit und Wahrhaftigkeit nur (??) durch tiefes inneres Ringen eines idealen weiblichen und humanen männlichen Charakters (des Thoas) sich lösen." — Jene Auffassung halten bis in die neueste Zeit auch fest W. Scherer in der Geschichte der deutschen Literatur S. 535 ff. und H. Baumgart, Handbuch der Poetik S. 509: „Alle menschlichen Gebrechen

Weil Goethe selbst dieses als die Grundidee der ganzen Dichtung bezeichnet habe in der Strophe, die er am 31. März 1827 dem Schauspieler Krüger nach einer vortrefflichen Darstellung des Orest in ein Dedikationsexemplar der Iphigenie schrieb:

„Was der Dichter diesem Bande
Glaubend, hoffend anvertraut,
Werd' im Kreise deutscher Lande
Durch des Künstlers Wirken laut.
So im Handeln, so im Sprechen
Liebevoll verkünd' es weit:
Alle menschlichen Gebrechen
Sühnet reine Menschlichkeit."

Indessen kann man zunächst daran erinnern, daß Goethe sich selbst mit aller Entschiedenheit in einer bekannten Stelle[1]) gegen die Wunder-

---

sühnet reine Menschlichkeit", so faßte der Meister selbst das Wesen jener Wirkung in Worte; und was dort dem Fluche eines ganzen Geschlechtes gegenüber die leuchtende Reinheit einer fleckenlosen (?) Jungfrau vollbringt (??), das bewirkt minder grausigem Geschick gegenüber die Umwandlung der Hamartie im Gemüte des Handelnden zur Phronesis, zur Klarheit und Richtigkeit des Sinnes." Ebendaselbst S. 658: „In Goethes Iphigenie erweist das Ethos lauterer Wahrhaftigkeit, klarster Seelenreinheit und reichster Herzensgüte seine „sühnende" Kraft gegenüber „allen menschlichen Gebrechen." — Den stärksten Ausdruck für diese Anschauung hat J. A. Hartung gefunden in seiner Einleitung zur Übersetzung der Euripideischen Iphigenie in Tauris S. 10 mit den Worten: „In der Tat hat Goethe den Glauben der katholischen Kirche, daß die Heiligen von dem Überfluß ihrer Heiligkeit einen Teil auf die Sünder können überfließen lassen, wodurch diese entsündigt und gerettet werden, in der schönsten, wahrsten und vernünftigsten Weise hier zur Ausführung gebracht (!!)." Diese Anschauung hat wenigstens ein folgerichtiges Denken für sich, während die anderen, welche die Möglichkeit der Entsühnung anderer allein durch die „reine Menschlichkeit" eines Weibes annehmen, auf halbem Wege stehen bleiben und sich bei einem unklaren Gedanken beruhigen. — Eine ausführliche Nachweisung des christlichen Gehaltes der Dichtung findet sich bei J. Disselhoff, Goethes Faust und Iphigenie, Zeugnisse für den Glauben (in desselben gesammelten Schriften, unter dem Titel: Alles ist euer, ihr aber seid Christi. Kaiserswerth, 1897). Daselbst S. 316: „Die schöne reine Weiblichkeit oder Jungfräulichkeit, mit welchem Worte man G.s Iph. hat charakterisieren und das Christentum umgehen wollen, ist ein Phantasiegebilde." — Das Ergebnis seiner eingehenden Untersuchung faßt W. Heinzelmann a. a. O. S. 31 zusammen: „Das Schauspiel ist keine Verherrlichung schöner Menschlichkeit im bloß sittlichen Sinne, sondern durch und durch religiös. Der Glaube Iph.s aber, aus dem ihre Liebe und Herzensreinheit quillt, in dem sie wurzelt, und kraft dessen sie bewußtes und selbständiges Werkzeug und Gefäß des Wirkens der Gottheit wird zur Erfüllung ihrer Heilzwecke, . . . ist in erster Linie „die gewisse Zuversicht" im biblisch-evangelischen Sinne, etwas Innerliches, Lebendiges, das zugleich die Quelle höchster Kraft ist, nämlich das unbedingte kindliche Vertrauen, welches zugleich höchste Gewißheit ist und nicht mattherziger Weltflucht sich ergibt, sondern in tatkräftiger Selbst- und Weltüberwindung sich bewährt. Es ist der Jakobsglaube, der mit Gott und Menschen im Gebet und Flehen kindlich-demütig und heldenhaft-zuversichtlich ringt und schließlich den Sieg davonträgt über den Wahnglauben, die Schuld und das Elend der Welt."

1) Bei Eckermann III, 6. Mai 1827, sagt Goethe, über die „Idee" seines Tasso gefragt: „Idee? — daß ich nicht wüßte! Ich hatte das Leben Tassos,

lichkeit der Deutschen erklärt hat, bei den Dichtungen überall nach einer „Idee“ zu fragen. Sodann ist immer die Dichtung selbst die erste und wichtigste Quelle für eine maßgebende Beurteilung ihres Inhaltes, nicht ein von der Persönlichkeit, an die es gerichtet ist, und von sonstigen Umständen abhängiges Gelegenheitswort, zumal wenn es, wie hier, fast 50 Jahre nach der Entstehung der Dichtung von dem alternden Dichter gesprochen wurde. Auch leidet die Fassung der Strophe an einer gewissen Unklarheit. Der Eingang scheint darauf hinzudeuten, daß sie das ganze Drama („diesem Bande“) im Auge habe; die folgenden Worte aber, die doch zunächst eine Anrede an den Künstler selbst enthalten und ihn auffordern, durch sein künstlerisches Wirken, also in der Rolle des Orest, die Schlußwahrheit zu verkünden, scheinen zu fordern, daß man den Inhalt dieser Schlußwahrheit auf die Heilung des Orest von seinen Gebrechen beziehe; und da ist oben S. 431 bereits gesagt, daß die unmittelbar nach der Genesung des Orest einer Trübung noch fähige „reine Menschlichkeit“ der Iph. eine solche kaum genannt werden kann. Am wenigsten endlich ist man genötigt, jene letzten Worte so zu betonen:

Alle menschlichen Gebrechen
Sühnet reine Menschlichkeit

und ihnen eine Deutung auf die Schuld des ganzen Atridenhauses zu geben, sondern es ist gestattet zu lesen:

Alle menschlichen Gebrechen
Sühnet reine Menschlichkeit

und dann zunächst an die Beilegung derjenigen rein menschlichen Wirren zu denken, die durch die rein menschliche Leidenschaft des Thoas heraufbeschworen, durch die rein menschlichen Pläne des Orest gesteigert und durch die rein menschliche, wenn auch priesterliche Hoheit der Iph. gelöst wurden. Damit wäre dann vom Dichter nur eine sich zunächst darbietende Seite und nur ein Punkt aus dem großen Reichtum der Dichtung herausgegriffen; aber nur wer bei diesem Gelegenheitswort stehen bleiben und über die sonstigen Tiefen des Dramas hinwegsehen will, hätte ein Recht, diese gelegentliche und ein mehr Äußerliches betreffende Bemerkung des Dichters zum Losungswort der gesamten Auslegung zu machen. — Daß endlich die Schlußworte in der letzten Rede des Orest V, 6

„Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm,
Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele
Beschämt, und reines, kindliches Vertrauen
Zu einem edlen Manne wird belohnt.“

---

ich hatte mein eigenes Leben“ usw. — „Die Deutschen sind übrigens wunderliche Leute! Sie machen sich durch ihre tiefen Gedanken und Ideen, die sie überall suchen und überall hineinlegen, das Leben schwerer als billig. Ei, so habt doch endlich einmal die Courage, euch den Eindrücken hinzugeben ... aber denkt nur nicht immer, es wäre alles eitel, wenn es nicht irgendein abstrakter Gedanke und „Idee“ wäre!“

weder nach dem nächsten, noch nach dem weiteren Zusammenhang so gedeutet werden dürfen, als enthielten sie den Grundgedanken der ganzen Dichtung und den Schlüssel zu ihrem eigentlichen Verständnis, ist oben S. 423 dargelegt worden. — Um abzuschließen, so stellen wir den mißverstandenen Worten jener an den Schauspieler Krüger gerichteten Strophe die Worte aus der Goetheschen „Novelle" vom Kinde und Löwen (1826) entgegen:

Denn der Ewige herrscht auf Erden,
Über Meere herrscht sein Blick;
Löwen sollen Lämmer werden,
Und die Welle schwankt zurück.
Blankes Schwert erstarrt im Hiebe,
Glaub' und Hoffnung sind erfüllt;
Wundertätig ist die **Liebe**,
Die sich im **Gebet** enthüllt.[1])

und finden in den beiden Schlußzeilen dieser Strophe auch den Grundgedanken der Iph. und zwar auf das treffendste ausgedrückt, wofern man nur die Gottesliebe mit hineinnimmt, welche sich dem Gebet als Gnade enthüllt. Aber auch die Dichtung selbst hat ein Wort, welches das für diesen Punkt Wesentliche zusammenfaßt, wenn man den Eingang des IV. Aufzuges aus der hypothetischen Form in eine thetische bringt und den Inhalt nicht nur auf die augenblickliche Lage der Iph., sondern auf den Gang der ganzen dramatischen Handlung bezieht und zu einer Rückschau benutzt. Es

„Denken die Himmlischen
Einem der Erdgebornen
Viele Verwirrungen zu
Und (gnädig) bereiten sie ihm
Von der Freude zu Schmerzen
Und von Schmerzen zur Freude
Tief erschütternden Übergang.

C. **Rückblick auf den tragischen Gehalt.** Die voraufgehende Überschau hat uns den Weg zur Beantwortung der letzten Frage, nach dem tragischen Gehalt des Dramas gebahnt. Wiederum nehmen wir die oben S. 271 aufgezählten Bestandteile des Tragischen zum Maßstab und gelangen nach der voraufgegangenen Gesamtbetrachtung zu folgendem Ergebnis. Auch in der Iphigenie werden uns vorgeführt: (1) eine bedeutsame Handlung äußerer Art (s. das Hauptth. I, die Handlung A und B S. 367 und 368 und die S. 425 ff. gegebene Zusammenstellung A, II, 1 und 2) und eine noch bedeutsamere innerer Art (vgl. die übrigen Themata, die Handlung C und die Zusammenstellung S. 427 ff. A, II, 3 und 4), endlich eine Handlung unsichtbarer

---

1) Die Hinweisung auf diese Strophe verdanke ich H. F. Müller in der S. 368 genannten Abhandlung, S. 54.

Art (D), die uns zuerst als das Wirken eines drohend über dem Hause der Atriden hängenden Geschickes fühlbar wird und dann — eine besondere Eigentümlichkeit dieses Dramas — sich als das fürsorgende Walten göttlicher Gnade offenbart; — (2) eine einheitliche Entwickelung dieser gesamten Handlung von dem grundlegenden Moment der Vorgeschichte, dem Opfer in Aulis, bis zu dem im Ausblick gezeigten Sühnopfer in Mykene, von der Heimwehstimmung im Eingang bis zur Heimkehrfreude im Ausgang, von der Todessehnsucht des Orest bis zu seiner Lebensfreude (III, 3, Schl.), von dem Zustand naiver kindlicher Frömmigkeit hindurch durch den Zweifel und durch eine Versuchung zum Gotteshaß bis zur Wiedergewinnung eines neu gefestigten und bewährten Glaubens (Iph.), von dem Harren auf göttliche Zeichen (I, 3) bis zur Erfüllung dieser Hoffnung, als schließlich die eigentliche Meinung des Orakels aufgedeckt wird, von der ersten Verknüpfung der unsichtbaren Handlung mit der sichtbaren, worauf das geheimnisvolle Schicksal der gottgegebenen Jungfrau gleich im Anfang I, 2 hinweist, bis zum deutlichen Eingreifen der Götter, das mit der Erhörung der Gebete in IV, 5 und V, 3 sichtbar wird, endlich von der ersten Kundgebung des Götterwillens in der allgemeinen Hinweisung auf den Orakelspruch bis zur letzten wörtlichen Mitteilung desselben und zur Offenbarung seines Inhaltes; — (3) eine enge Verkettung und Verflechtung von Verhältnissen und Umständen: nämlich aller der oben S. 367 und 368 genannten Themen und Handlungen; — (4) eine Schürzung des Knotens, die mit dem Schluß der Exposition beginnt, von Aufzug zu Aufzug sich enger zusammenzieht, wenn nun die Tragweite des anfänglichen Konfliktes und seine Folgen (die Opferung des Orestes durch die Schwester, die Gefährdung ihrer Missionen, ihres Glaubens und ihrer eigenen Seele) immer deutlicher werden und eine gewaltsame katastrophische Lösung unvermeidlich erscheinen lassen; — (5) ein Kampf um hohe sittliche Güter (das Leben des Bruders, die Durchführung ihrer priesterlichen Missionen, das Gut der priesterlichen Ehre, des Seelenfriedens und des Glaubens); — (6) eine Offenbarung sittlicher Größe sowohl des Leidens (in Iph., welche die Schuld ihres ganzen Geschlechtes auf dem Herzen trägt, in Orestes und seinem Heldentum des Duldens, Th. Ib), als auch des Handelns (das Wirken und das Heldentum der Iph.); — (7) ein Schauspiel der Erhabenheit des sittlichen Willens in dem sittlichen Heldentum der Iph., des Orest und schließlich auch des Thoas; — (8) die volle Darstellung der höchsten Erhabenheit des Willens mit der Aufdeckung der Welt des göttlichen Willens (das ganze Drama war ein hohes Lied auf die göttliche Gnade, s. oben S. 384, 393, 397, und das Eigenartige in dem erhabenen Heldentum der Iph. dies, daß es mit der Erhabenheit des göttlichen Willens zu einem Bilde zusammenwuchs; vgl. S. 417 ff.).

Echt tragisch ist sodann die (9) unlösliche Verschlingung von Wahrheit und Irrtum, von Berechtigung und Verschuldung

in der Entwickelung der gesamten inneren Handlung, wenn schon in der Exposition jede Entscheidung der Iph. ein Recht und eine Schuld zugleich zu enthalten schien (ein dem Thoas gegebenes Jawort hätte die Mission an ihrem Hause unmöglich gemacht, ihre Weigerung die Mission an dem Volke der Skythen zerstört), wenn dann auch im Fortgang die Lage eine solche wird, daß jede der beiden vor sie gestellten Entscheidungen sittlich geboten und verboten zugleich ist, wenn eine jede die höchsten Güter auf das Spiel setzt, und wenn aus solcher ἀπορία (= Pfadlosigkeit) kein Weg herausführt, den ein Sterblicher betreten könnte ohne schwerste Gewissensverletzung und Verschuldung; vgl. S. 389 und 417.

Aber während nun in einer Tragödie die Heldin in solchem Kampf sich für einen Weg würde zu entscheiden und für die so begangene schuldlose Schuld zu leiden und zwar übergewaltig zu leiden haben, zeigt der Dichter hier in dem Schauspiel, wie die Heldin mit der Entscheidung in unentschiedenem Kampfe ringt und dieselbe, um ihre Seele schuldlos zu erhalten, einer höheren Macht anheimstellt; d. h. der Dichter verzichtet auf die volle Durchführung des Tragischen; er zeigt es nur im Ausblick. Wenn aber die Iph. wenigstens für einen Augenblick im Begriff war, sich für einen Weg zu entscheiden und, der Versuchung Raum gebend, einen Fuß schon hineinsetzte in die Schuld (vgl. oben S. 403), und wenn gleich darauf vor unserem Blick die ganze Tragweite und die verhängnisvollen Folgen aufgedeckt werden, welche ein solcher Schritt gehabt haben würde, so hat der Dichter uns unmittelbar an das Tragische selbst herangeführt.

Was sonst in der Tragödie dem vollen Anblick als Wirklichkeit dargeboten wird, wird hier im Schauspiel nur als Möglichkeit im Ausblick gezeigt: eine leise Gedankenschuld und als Sühne für dieselbe ein übergewaltiges Leiden für den Fall, daß der Anschlag und die Flucht mißlingen sollte, wenn dann der gerechte Grimm des Königs ihnen allen ein sicheres Verderben bereiten, die künftige Mission der Iphigenie an ihrem Hause unmöglich machen und die schon vollbrachte am Skythenvolk vernichtet wird; und anderseits: worauf sonst in der Tragödie nur ein Ausblick eröffnet wird, auf die Erhabenheit des göttlichen Willens und das Wirken einer göttlichen Gerechtigkeit, das wird hier dem vollen Anblick dargeboten, die Herrlichkeit göttlicher Gnadenführungen. Es werden somit im Verlauf der Handlung alle Bedingungen des Tragischen erfüllt; da aber die Schicksalsverwickelung auf einer Verkennung (Irrtum der befangenen Menschennatur) beruht, die durch rechtzeitige Erkennung (der im Orakel schon angekündigten göttlichen Führungen) klargestellt wird, so wird zum Ausgang des Dramas das Tragische in ein Schauspiel des Einfach-Erhabenen verwandelt. Da sodann die Schicksalsverwickelung eine für Menschenhand völlig unlösliche Verschlingung der Verhältnisse, von Wahrheit und Irrtum, Berechtigung und Schuld (höchste ἀπορία) zu sein schien, da ferner das drohende Ver-

derben ein besonders furchtbares war, weil nicht nur das Leben dreier Personen, sondern auch das Heil eines ganzen Geschlechtes und Volkes (der Skythen) auf dem Spiele stand, so ist auch die Wirkung die einer wahrhaft tragischen Katharsis; tiefstes Mitleid mit dem Lose der Leidenden, im besonderen mit der verzweiflungsvollen Lage der im schwersten Kampf innerlich ringenden Hauptheldin; Bangen (Furcht) um ihre Seele und ihr Schicksal in dem Moment der Versuchung, aber auch um uns selbst, wenn wir auf die Fülle menschlicher Verirrung und Schuld im Hause der Atriden schauen, in die dunkeln Rätsel des menschlichen Lebens, in die Verworrenheit der Konflikte, in welche die Gottheit auch die edelsten der Menschen stürzt; endlich gleichwohl eine stetig wachsende, innere Erhebung im Hinblick auf die Erhabenheit des sittlichen Willens, die sich im Wollen und Ringen der Helden, vor allem der Hauptheldin vor uns auftut, höchste Erhebung angesichts des Schauspieles, das schließlich uns so sieghaft die höchste Erscheinungsform der Erhabenheit des Willens, die Klarheit göttlicher Gnadenführungen, offenbart und damit nicht nur eine Entlastung von dem bangen Druck, sondern auch eine innerliche Läuterung (κάθαρσις) bewirkt, wenn mit der Erkennung der waltenden göttlichen Gnade auch in uns die Furcht sich auflöst in die Empfindungen anbetender Ehrfurcht. — Es bleibt somit nach dieser Gesamtwirkung das Drama eine Dichtung von höchstem tragischen Gehalt, auch wenn es ein Schauspiel, nicht eine Tragödie, ihr Ausgang Leben, nicht Tod, Heil, nicht Verderben ist.

D. Es werden sich am besten gleich hier einige Bemerkungen anschließen, zu welchen ein **vergleichender Blick** auf die vorher betrachteten Dramen Goethes und Lessings, endlich auch auf andere Stoffe auffordert, die nach irgendeiner Seite hin in einer gewissen Verwandtschaft zu dem Inhalt der Iphigenie stehen. Eine Überschau der bisher besprochenen drei Dramen Goethes zeigt nun deutlich, wie in der Iphigenie schon die Art des Heldentumes an Vertiefung gewonnen hat, wenn man auf folgende Punkte achtet: 1. die Träger: das Heldentum eines hoheitvollen Weibes; 2. die Güter, um welche es sich handelt: im Götz um die ritterliche Ehre und das Ideal einer dahinsinkenden Zeit, im Egmont um die bürgerliche, nationale und religiöse Freiheit eines ganzen Volkes; in der Iphigenie um die priesterliche Ehre, das Gut des Glaubens[1]), die Gesittung eines ganzen Volkes, die Entsühnung eines schuldbeladenen Muttermörders, sowie eines dem Fluch verfallenen Hauses und Geschlechtes; 3. die Art des Kampfes; im Götz das Ringen einer im Vollgefühl der eigenen Überkraft versuchten Selbsthilfe; im Egmont ein Herausfordern des Geschickes in fast dämonischer Verblendung; in der Iphigenie

---

1) „Das eigentliche, einzige und tiefste Thema der Welt- und Menschengeschichte, dem alle übrigen untergeordnet sind, bleibt doch der Konflikt des Unglaubens und Glaubens." Goethe in den Noten und Abhandl. zum besseren Verständnis des West-östlichen Divans: Israel in der Wüste.

die selbstloseste Hingabe der eigenen Persönlichkeit in dem priesterlichen Wirken nur für andere, und die reinste, nur auf einen Augenblick gefährdete Ergebung des eigenen Willens in den göttlichen; 4. das Verhältnis von Berechtigung und Verschuldung: im Götz eine wenn auch psychologisch völlig verständliche, so doch immerhin schwere und tatsächlich vollzogene Verschuldung eines Tuns, die Vernichtung der eigenen Ehre durch Wortbruch, Untreue gegen sich selbst; im Egmont eine stets wachsende Schuld des Unterlassens, in beiden ein an Verblendung grenzendes oder in dämonischer Verblendung übergehendes Irren, sowie ein versucherisches Spiel mit einer verhängnisvollen Gefahr (vgl. S. 269); in der Iphigenie mehr die Gefahr eines Strauchelns (ihre Beteiligung an dem Anschlag), als eine wirkliche Schuld, nur eine schwere Versuchung zur Untreue gegen sich selbst und zur Untreue gegen die Gottheit, nicht eine wirkliche Untreue, mehr ein Ringen von Wahrheit und Irrtum, als von Recht und Schuld, ein Irren endlich, das nicht nur menschlich zu sein schien, sondern von der Gottheit geradezu veranlaßt. — Aber auch die anderen Elemente einer tragischen Handlung haben an Bedeutung und Tiefe gewonnen: die Verschlingung und Verstrickung der Verhältnisse zu einer unlöslichen Verbindung von Berechtigung und Verschuldung ist in der Iphigenie eine viel engere und verhängnisvollere als im Götz und Egmont; ja diese Verschlingung ist hier in einer Weise uns vor Augen gestellt, daß es scheint, sie könne überhaupt nicht enger verknotet werden, und daß uns hier ein vollkommenes, gar nicht mehr zu überbietendes Beispiel solcher Verschlingung und der durch sie herbeigeführten *ἀπορία* gegeben wird. Sodann vermehrt auch der Umstand die tragische Bedeutung und Wirkung in der Handlung der Iphigenie, daß hier die Tragweite des Irrens oder Nicht-Irrens eine ungleich größere ist (Glaube oder Gotteshaß, Segen oder Fluch) als im Götz und Egmont (die Ehre und das Leben der einzelnen), daß endlich Iphigenie völlig klaren Blickes vor der so furchtbaren und verhängnisvollen Entscheidung steht, während Götz und Egmont der Schleier erst dann vom Auge genommen wird, nachdem sie ihre Entscheidung getroffen haben und als sie der Folgen ihres Schrittes innewerden. Endlich wird die unsichtbare Handlung, deren Einführung das Charakteristische in der Tragödie Egmont im Vergleich zum Götz war, auch in der Iphigenie zu einer mitwirkenden gemacht, aber so, daß die dunkeln dämonischen Mächte, welche im Egmont über und neben der irdischen Handlung wirken (vgl. S. 294 und 352), sich hier in das anfangs wohl rätselhafte, bald aber in lichter Klarheit heraustretende Walten und Führen der göttlichen Gnade verwandeln, und daß dies nicht nur mit dem äußeren Geschick der Heldin, sondern auch mit ihren seelischen Kämpfen in innerste Verbindung gesetzt wird. So konnte das Heldentum der Iphigenie als ein Heldentum besonderer und ganz neuer Art in dem oben S. 417 angegebenen Sinne bezeichnet werden. In diesem allen aber liegt nicht nur ein Beweis, wie sehr der Dichter auf dem Entwickelungsgange vom Götz

zur Iphigenie im allgemeinen, besonders in religiöser und dementsprechend auch in dichterischer Beziehung gereift war, sondern auch eine innere Bestätigung für die äußerlich bezeugte Tatsache, daß der Egmont, wenn auch später herausgegeben, so doch früher entstanden ist (vgl. oben S. 283).

Lehrreich ist auch ein vergleichender Blick wenigstens auf den Ausgang der Lessingschen Dramen. Im Philotas wird eine durch leise Schuld des Helden anscheinend verlorene Sache durch eine eigenmächtig eingreifende Selbstbestimmung desselben in eine sieghafte umgewandelt; auch hier ist das Wollen das idealste und ein durchaus erhabenes; aber der Held selbst spielt die Vorsehung; auch hier wird das Drama, obwohl es ein Trauerspiel heißt, schließlich zu einem Schauspiel immer nur des Einfach-Erhabenen wie in der Iphigenie, aber nicht wie dort, nachdem, sondern ohne daß das wahrhaftig Tragische zur vollen Erscheinung gekommen ist, und nicht durch Offenbarung des höchsten Erhabenen, nämlich des göttlichen Willens, sondern durch die Darstellung einer rein menschlichen Erhabenheit (vgl. S. 29ff.). — Auch in der Emilia Galotti wird wie in der Iphigenie zum Schluß eine zwingende Notlage geschaffen, die zu einem tragischen Ausgang treibt; aber sie ist dort nur anscheinend, nicht in Wirklichkeit eine zwingende Notlage; denn es bleibt noch die Möglichkeit mehrerer Auswege. Auch in der Emilia Galotti, wie im Philotas, geschieht die Lösung durch ein eigenmächtiges Eingreifen (des Odoardo) und ist nur dazu gewählt, um das Schauspiel höchster sittlicher Freiheit in dem Menschen, also immer nur höchster menschlicher Erhabenheit vorzuführen (s. oben S. 85ff.). Wie anders in der Iphigenie, wo eine wirklich unentrinnbare Lage selbst die höchste Erhebung des menschlichen Heldentumes nötigt, noch über sich hinaus Hilfe zu suchen bei höheren Mächten, und damit ein Schauspiel der absolut höchsten Erhabenheit gewonnen wird. — Dieser letzte Punkt, die Aufdeckung der göttlichen Gnadenführungen, die Aufzeigung der Klarheit einer über allem menschlichen Wollen und Irren stehenden göttlichen Gerechtigkeit, die Offenbarung des göttlichen Willens als der Gnade, war eine der Hauptaufgaben des Dichters im Nathan gewesen (vgl. oben S. 194); hierin, sowie in der Darstellung des religiösen Lebens, das die Handlung beider Dramen zum Hintergrunde hat (vgl. die Zusammenstellung der verschiedenen religiösen Lebensanschauungen im Nathan S. 154 und die andere des verschiedenartigen Verhältnisses zur Gottheit in der Iphigenie S. 428), liegt eine gewisse Verwandtschaft dieser beiden Dramen. — Einzelne Anklänge an die Antigone sind oben S. 373, 378 schon berührt worden; aber auch die allgemeine Lage beider Heldinnen hat etwas Gleichartiges, nämlich in der unlöslichen Verschlingung der Verhältnisse, daß dort wie hier jede der beiden möglichen Entscheidungen zu einem Recht und Unrecht zugleich wird. Aber Antigone wählt rücksichtslos und wenn auch in erhabenstem, idealstem, so doch eigenmächtigem Wollen (αὐτόγνωτος ὀργά, V. 875) den einen Weg, den die Götter vorzuschreiben schienen, und stürzt sich damit ins

Verderben: Iph. legt die Entscheidung in kindlichem Vertrauen den Göttern auf die Knie, rettet ihre Seele von Schuld und verwandelt dadurch das ihr und den Ihrigen drohende Verderben in Heil und Segen. — An den großen Grundgedanken des Parzival: die Entwickelung von der naiv-kindlichen Gläubigkeit hindurch durch den Zweifel zu dem festen Besitz einer geprüften Glaubensgewißheit, erinnert die Seelengeschichte der Iph. von einer noch unversuchten kindlichen Frömmigkeit hindurch durch die Versuchung zum Gotteshaß hin zu einem bewährten, nicht mehr zu erschütternden Glauben. — Wenn man sich endlich vergegenwärtigt, wie ein Zug tiefer Trauer um ein (durch schwere Schuld) dahingesunkenes großes Heldengeschlecht durch das ganze Drama hindurchgeht (in der Stimmungswelt der Iph. und des Orest), so wird man an das „Epos des Volks- und Heldenunterganges", den Ossian erinnert, für welchen die damalige Zeit besonders gestimmt war, und der auch auf Goethe, wie Werthers Leiden bezeugen, den nachhaltigsten Eindruck gemacht hatte. — Für die Gestalt des Orest weist R. M. Meyer a. a. O. S. 173 literarische Vorbilder nach: „Der in Trübsinn sich verzehrende Kämpfer, der dem Leben wieder erobert werden soll, war eine Lieblingsfigur Lessings; dem von ihm hochbewunderten Philoktet der Alten gesellte er Philotas, Tellheim, den Tempelherrn bei. Und der große englische Meister hatte die unsterbliche Gestalt jenes Jünglings geschaffen, auf dem der Fluch ruht, seines Vaters Bruder töten zu müssen. Orest ist ein Hamlet, der die Tat vollbracht hat, und der entsühnt zu werden begehrt, wo Hamlet hilflos dahinsiecht . . . Bewundernswert ist es aber, wie bei so naher Berührung Goethe den Orest vom Hamlet fernzuhalten wußte. Orest ist kein tiefsinniger Grübler; ihn bekümmert nicht, wie den Dänenprinzen Reich und Welt, nur mit sich hat er zu tun."

Ein wenig eingehender wird eine Vergleichung der Goetheschen Iphigenie mit der Iphigenie des Euripides sein müssen, weil diese die Quelle der modernen Dichtung geworden ist, und die sehr wesentlichen Abweichungen Goethes von seinem Urbilde seine dichterische Größe in das hellste Licht stellen. Da indessen die Iph. des Euripides den Schülern in der Regel eine unbekannte Größe ist, für eine eingehende Lösung derselben im Original oder in der Übersetzung im Vergleich zu anderen gehaltvolleren Stoffen und wichtigeren Aufgaben auch keine Zeit zu sein pflegt[1]), so begnügen wir uns, nur diejenigen Hauptpunkte herauszuheben, deren Betrachtung das Verständnis der Goetheschen Iph. vertiefen kann.

Es fielen für Goethe gewisse Vorbedingungen fort, an die der antike Dichter gebunden war. Bei diesem mußte die Handlung mit der Ver-

1) Ein Sophokleisches Drama wird unter allen Umständen den Vorrang in der Schule haben müssen, und schwerlich werden mehr als zwei derselben in der Prima erklärt werden können. — Zur Orientierung sei dem Schüler empfohlen die neue Übersetzung von O. Hubatsch in den Schulausgaben von Velhagen und Klasing (Bielefeld 1897); daselbst in der Einleitung auch eine Untersuchung über das Verhältnis beider Dichtungen zueinander.

pflanzung der Artemis auf attischen Boden abschließen, weil der uralte Kultus der brauronischen oder taurischen Artemis (in Brauron an der Südostküste von Attika) an ein Götterbild geknüpft war, welches Iph. aus dem Lande der Taurier mitgebracht und dorthin gestiftet haben sollte. Damit war für *Euripides* der Raub des Götterbildes vorgeschrieben und das an den Orest ergangene Gebot des Orakels durch diesen Raub einfach zu erfüllen; die äußerliche Lösung des dadurch heraufbeschworenen Konfliktes wurde aber nunmehr Sache eines deus ex machina; die Göttin Athene selbst tritt zum Schlusse ein, verkündet, daß auf Apollos Geheiß das heilige Bild in *ihr* Land gebracht werden solle, fordert den Thoas auf, die Geschwister unversehrt zu entlassen und gibt feierliche Weisungen, wie der Kultus jener brauronischen Artemis in Zukunft zu ordnen sei. *Goethe* war in der Lage — und es war für ihn eine lockende Aufgabe —, eine Lösung innerlicher Art zu suchen. Da ferner nach der mitgeteilten Voraussetzung ein Raub des Bildes in den Augen der Griechen nichts Unheiliges mehr war, so konnten bei *Euripides* alle handelnden Personen der Griechen-Partei von vornherein auf den Raub gerichtet sein. Auch Orestes' Sinn geht, wie der des Pylades, sofort im Beginn auf kühnes Wagen und die Ausführung der Tat, und Iph. nimmt sogleich nach der Erkennung ihres Bruders an dem Werke der Entsühnung, das sie als ein schönes und rühmliches Abenteuer bezeichnet, tätigen Anteil; ja, als Orest bei der gemeinsamen Überlegung, wie man den Anschlag am besten ausführen könne, vorschlägt, den Herrscher zu töten, scheut Iph. wohl vor dem Morde an dem Gastfreunde zurück, lobt aber des Orestes wagenden Mut (V. 1023). Sie selbst ist es, die dann den überraschenden Gedankenfund (καινὸν ἐξεύρημα V. 1029) macht, die Leidensqual des Orest als „Finte" (σοφίσματα) zu gebrauchen, und erntet dafür das Lob des Bruders: „nichts gehe im Trug-Ersinnen über Frauenlist." Sie selbst legt darauf den Plan dar, wie das Götterbild im Meere zu baden sei, und weist jedem die Rolle an, welche er dabei zu spielen habe. Ja, als nun Thoas hinzukommt, wie sie das Götterbild von dem Sockel zu heben im Begriff ist, heißt sie ihn nicht nur auf seinem Standort stehen bleiben, sondern treibt auch in grober Täuschung und wie im Hohne das unwürdige Spiel mit ihm. Die Griechen hätten „süßen Köder ihrem Herzen dargeboten", die Nachricht nämlich, daß Orest, ihr einziger Bruder, und auch ihr Vater wohlbehalten seien; aber von Haß gegen alle Griechen erfüllt — „ich hasse alle Griechen, die mich mordeten" (V. 1187); „denn Griechenvolk kennt keine Treue" (V. 1204) —, sei sie solcher Rede gegenüber argwöhnisch. Dann verlangt sie sogar, daß Thoas den Mantel vor die Augen nehme. So auf das schnödeste betrogen, begleitet der König mit seinem eigenen Gebet das Gelingen des Verrates und läßt verhüllten Antlitzes den Raub an sich vorüberführen. So kann im folgenden der Anschlag mit Recht als „tückischer Verrat" bezeichnet werden und das Frauenvolk als eines, „das kein Vertrauen verdiene" (ἄπιστον ὡς γυναικεῖον γένος V. 1292). Erst am Meeresgestade wird der Betrug

von den Knechten des Königs, welche den Zug geleitet hatten, entdeckt. Es entsteht ein ernstes Handgemenge; aber die Griechen erreichen das Schiff und würden auch die hohe See gewonnen haben, wenn nicht ein heftiger Gegenwind sich erhoben und sie nach dem Ufer zurückgetrieben hätte. Nun macht sich Thoas, herbeigerufen, auf, um Rache zu nehmen, wird aber durch der Athene Zwischenkunft (deus ex machina) beschwichtigt und zum sofortigen Nachgeben bestimmt. — Das Verhalten der Iph. ist also bei Euripides sehr unweiblich und unpriesterlich; Goethe verkehrt es in das Ideal priesterlicher Weiblichkeit. Unweiblich handelt sie auch sonst bei Euripides: schadenfroh vernimmt sie die Kunde vom Tode des Kalchas und flucht dem Odysseus („verderbe er! find' er nie den Weg ins Vaterland!" V. 535); sie wünscht, daß ein Wind die Helena und den Menelaos nach Tauris verschlage, damit sie, dieselben opfernd, sich rächen könne für das Opfer in Aulis (V. 355 ff.); ein Traumgesicht hat ihr den Tod des Bruders verkündet; da trifft sie die Kunde von der Ankunft der griechischen Fremdlinge, und dies Zusammentreffen veranlaßt sie zu folgender Äußerung:

O armes Herz! In andern Fällen warst du stets
Sanftmütig und barmherzig gegen Fremdlinge
Und fühltest Mitleid, dachtest an verwandten Stamm,
Wie's wäre, wenn ein Grieche fiel in deine Hand:
Jetzt aber nach dem Traume, der mich bitter macht,
Indem ich glaube, daß Orest vom Lichte schied,
Seid wer ihr wollt, ihr findet mich nicht hold gesinnt!
Und ewig wahr bleibt dieses (ich erfuhr's, o Frauen!):
Daß, wer ein Unglück duldet, nie dem Glücklichen,
Sofern er selbst sonst glücklich war, gewogen ist.[1] (V. 344 ff.)

So bleibt sie auch im folgenden innerlich teilnahmlos, als die Vollziehung des Opfertodes näher rückt; „der Zwang ist einmal auferlegt, ich muß es tun", antwortet sie dem Orest (V. 620), als dieser sie wegen ihres traurigen Amtes, Menschenopfer darbringen zu müssen, beklagt, und tröstet ihn damit, daß sie seinen Leichnam mit köstlicher Salbe salben und sein Grab reich schmücken werde (V. 620 ff.).

„Ihr tretet ab nun und begebt euch wiederum
Hinein, den Opferschlächtern dienstbereit zu sein,"

sagt sie (V. 725) zu den gefangenen Griechen, und wenn nachher einer derselben gerettet werden soll, so denkt sie dabei nur an sich selbst; er soll verschont werden, nur um die Nachricht von ihrer Rettung in die Heimat zu bringen. — Unweiblich ist ferner ihr Verhalten vor der Erkennung des Bruders. Sie hat dem Pylades den Brief zur Besorgung übergeben, teilt ihm aber zugleich den Inhalt desselben mündlich mit, damit, auch wenn das Schreiben etwa verloren gehe, die Nachricht die

1) Wir folgen teils der Übersetzung von J. A. Hartung, teils der von Donner, je nachdem die eine oder die andere uns bezeichnender zu sein scheint.

Ihrigen in Mykenä erreiche. Der Brief ist an Orest gerichtet, wird in dessen Gegenwart vorgelesen und führt nun die Erkennungsszene herbei. Orestes will die so unerwartet wiedergefundene Schwester umarmen und beruft sich ihr gegenüber auf die Stimme der Natur, aber die Schwester hält ihn zurück:

Or. O meine teure Schwester, so erstaunt ich bin,
So schling' ich doch den unverhofften Arm um dich.
Zur Wonne eilend: Wunder hab' ich angehört!
. . . .
O meine Schwester, die von einem Vater stammt,
Von Agamemnon, wende dich nicht ab von mir,
Du hast den Bruder, den du nie zu sehn gehofft!
Iph. Du hier mein Bruder?! Stelle dieses Reden ein!
In Argos weilt er überall und Nauplia!
Or. Nein, dort, du Törin, suche deinen Bruder nicht.
Iph. Du wärst der Tyndarstochter Sohn, der Sparterin?

worauf eine längere Prüfung des Orestes folgt (V. 795 ff.), und erst als Orestes diese dadurch bestanden hat, daß er fünf Erkennungszeichen richtig angibt, ist Iph. überzeugt und gibt sich der Freude des Wiedersehens hin.

Von allen diesen Motiven konnte Goethe nur die Umkehrung gebrauchen, und so geschieht bei diesem Drama etwas Ähnliches wie bei dem Götz v. B. (s. oben S. 217), bei dem Egmont und in Werthers Leiden (s. oben S. 290). — Er braucht die Umkehrung aber auch sonst, um die Charakter edler zu gestalten. Bei Euripides gedenkt z. B. Iph. ihres Vaters so, daß sie ihn einen „Unvater" (V. 863) nennt, der sie berückend einem schmachvollen Tode vermählt habe, so flehentlich sie auch sein Mitleid angerufen habe (V. 360 ff.); bei Goethe bleibt sie die liebende Tochter (vgl. oben S. 377, 88). Bei Euripides erscheint Thoas erst unmittelbar vor der Entführung des Bildes und leitet die plumpe Rolle, die er in diesem Drama zu spielen hat, durch die rohen Worte ein:

Wo ist denn hier das griech'sche Weib, die Pförtnerin
Des Tempels? Hat sie schon die Opfer eingeweiht?
Und glühen ihre Leiber loh im Heiligtum? (V. 1153 ff.)

Goethe macht ihn von vornherein zu einem Helden edler Art und zum Träger eines schweren seelischen Kampfes. Bei Euripides redet er sie sofort als „Agamemnons Tochter" an; Goethe verwandelt den hier fertigen Zustand in die unvergleichlich schöne Ausgestaltung einer Wiedererkennung.

Das Problem, eine ideal-weibliche und wahrhaft dichterische Gestalt an die Stelle der Euripideischen Iph. zu setzen, ihr Geschick und ihre Kämpfe, endlich die Lösung derselben dementsprechend zu behandeln, die Innenwelt zum Hauptschauplatz der Handlung zu machen, und das alles mit recht-tragischem Gehalt zu erfüllen, beschäftigte ihn ganz, und ein völlig neues Drama stieg vor seinem Geiste auf. Bei dieser

Arbeit wurde nun im Vergleich zu dem ihm vorschwebenden Hauptzweck das zur Nebensache, was bei Euripides Gegenstand besonders eingehender Behandlung geworden war: das Thema von der Freundschaft (ein rührender Wettstreit unter den Freunden entspinnt sich, wer den anderen überleben und als Überbringer des Briefes die Heimat wiedersehen soll); das Wohlgefallen, mit welchem der Dichter bei der Möglichkeit verweilt, daß der Bruder durch die Schwester geopfert werde (eine unselige Tat wollt' ich begehen; mein Bruder, wehe! um ein Haar entflohen bist du dem Greuelmord usw., V. 869 ff.); die breit gehaltene Erkennungsszene, nachdem man zuvor wiederholt dieser Erkennung bereits ganz nahe gewesen war; das Traumgesicht vom Tode des Orest und die Totenopfer, welche sie diesem, dem Lebenden, spendet; die ausführliche Darlegung der verschiedenen Möglichkeiten, wie man sich in den Besitz des Bildes setzen könne; die eingehende Schilderung der Rinderhirten von der Auffindung der Griechen und von der Wahnsinnskrankheit des Orest, der sich in einem Anfall dieser Krankheit mordend auf die Rinderherden gestürzt hat und dann von den Wurfgeschossen der Hirten ernstlich bedroht, von seinem Freunde mit aufopfernder Liebe geschützt wird, bis beide überwältigt und gefangen dem Thoas zugeführt und von diesem der Iph. zur Schlachtung überwiesen werden; die breite Darstellung der hinterlistigen Entführung des Götterbildes durch Iph., endlich der lange Bericht des Boten über die letzten Vorgänge am Meeresgestade. Alles dies konnte oder mußte bei Goethe wegfallen als völlig entbehrlich oder seinen Hauptzwecken hinderlich.

Anderseits fand Goethe in dem Euripides einige der schönsten und fruchtbarsten Motive bereits angedeutet vor. Auch bei Euripides schon hat Iph. einen Zug heldenhafter Erhebung: sie ist bereit, um den Bruder zu retten und damit er daheim einen neuen Anfang beginnen könne, selbst in den Tod zu gehen (V. 1004 ff.); sie denkt dabei ihres ganzen Hauses, für welches der Tod des Orest ein schwerer, ihr Tod ein leichter Verlust sei (V. 1006). Auch sie empfindet etwas von einem Gram um das Geschick ihres Hauses.

> Ach verloren! dahin! keine Heimat mehr!
> Kein Haus! mein Geschlecht vernichtet!
> Weh über die Leiden in Argos! (V. 153 ff.)
> . . . .
> Weh, weh dein Haus, Atridengeschlecht,
> Dein Stern, dein Reich sank, wehe!
> Verschwunden die einst glückselige Macht
> Des mykenischen Throns!
> Und Leid auf Leid stürmt rastlos
> . . . .

Von den Greueltaten des Atreus und Thyestes

> . . . . . pflanzt sich die Rache der Schuld
> Von den längst entschlafenen Ahnherren fort
> Im Haus. (V. 186 ff.)

Und auch sonst berührt Euripides die Zerrüttung des Stammes (V. 680), den Fluch, der auf dem schuldbefleckten, des Glückes baren Hause lastet (V. 694); auch bei ihm trägt sich Iph. mit dem Gedanken der Entsühnung:

Mein eifrig Streben, Bruder, ging, schon eh' du kamst,
Nach deinem und des Vaterlandes Wiedersehn.
Ich will, was du willst, dich erlösen aus der Not
Und, ohne Groll um meine Tötung, wiederum
Aufrichten unser ganz zerrüttet Vaterhaus.
So halt' ich meine Hände rein von deinem Blut
Und rette unser Ahnenhaus. (V. 989 ff.)

Aber dieser Gedanke bestimmt bei dem Euripides noch nicht das ganze Wesen der Iph.; erst Goethe hat sie, diese Stellen als Fundstätten benutzend, zu bewegenden Mächten der ganzen Dichtung gemacht. Auch bei Euripides wendet sich Iph. zweimal mit flehentlichem Gebet an die Artemis, einmal, ehe sie an die Ausführung ihres Anschlages geht,

Erhabene Göttin, die mich einst im Aulisgrund
Aus vatermörderischer Hand errettet hat,
Errette jetzt auch mich und diese, daß du nicht
Apollos Mund zum Lügner machest bei der Welt!
Auf! ziehe huldreich aus dem welschen Lande fort
Zur Stadt Athen: denn hier zu wohnen ziemt dir nicht,
Indem ein Land des Segens deinen Thron begehrt.
(V. 1082 ff.)

sodann in der letzten höchsten Not, als die Abfahrt durch den Gegenwind gefährdet wird:

Hör mich, Lato's Kind!
O rette deine Priesterin, mich, nach Griechenland
Vom welschen Ufer, und verzeih mir meinen Trug!
Du liebst ja deinen Bruder auch, du Göttliche!
Daß ich den meinen liebe, wirst du fühlen denn!
(V. 1398 ff.)

Aber erst Goethe hat solchen Gebeten die eigentliche Tiefe gegeben, sie zu eigentlichen Marksteinen und Höhen in der Entwickelung der Handlung gemacht, ihnen endlich das bedeutsamste, dasjenige um Erhaltung ihres kindlichen Glaubens hinzugefügt: „rettet mich und rettet euer Bild in meiner Seele" (IV, 5). Vielleicht ist auch nichts so lehrreich für seine dichterische Arbeit an diesem Stoffe, als gerade die Art, wie er den Schluß des ersten jener Gebete benutzt hat, aber so, daß er auch hier das Verhältnis umkehrt: Goethes Iph. wandelt auch das Land der Skythen durch ihr priesterliches Walten in ein Land des Segens um.

Im weiteren zeigt jeder vergleichende Blick nur von neuem den gewaltigen Unterschied beider Dichtungen; derselbe ist mit den Gegensätzen:

Armut und Reichtum, äußerliche und innerliche (psychologische) Behandlung bezeichnet. Alle Träger der Handlung sind neu umgeschaffen: Thoas, sein Adel, sein Verhältnis zur Iph. von der ersten Brautwerbung an bis zu dem Siege über sich selbst; Orest in dem Durchleben seiner furchtbaren Krankheit und in dem Verlauf der Genesung, aber auch in seinem tapferen Verhalten zum Schluß; Iphigenie in dem Reichtum, in der Tragweite und Tiefe ihrer priesterlichen Wirksamkeit, in den ihr ganzes Innenleben aufrührenden, seelischen Kämpfen um das Heil ihrer Seele; über allen, auch den Nebenfiguren Pylades und Arkas, ist bei Goethe etwas von der Weihe ausgegossen, welche der sittliche Adel der Persönlichkeit verleiht, und durch die wir in eine völlig andere sittliche Sphäre gehoben werden. — Will man aber des ganzen Abstandes der antiken Dichtung von der modernen innewerden, so hat man sich nur zu vergegenwärtigen, daß von den S. 367 und 429 zusammengestellten Haupt- und Nebenthemen der Goetheschen Iph. in der Euripideischen nur das II. Hauptthema, die Zurückführung der Iph., zur Behandlung kommt, daß von den S. 368 festgestellten vier großen Handlungen eingehend im Grunde allein die Handlung B und nur andeutungsweise die Handlung A und D zur Erscheinung kommen, daß von jener verzweifelten Zwangslage der Goetheschen Iph. und von den durch sie geschaffenen furchtbaren inneren Konflikten, daß endlich von einem tragischen Gehalt im höchsten Sinne bei Euripides sich noch nichts oder fast nichts findet. Der religiöse Gehalt endlich, dessen Reichtum und Tiefe vor allem der Goetheschen Dichtung die hohe und ganz eigenartige Stellung in der gesamten neueren Literatur sichert, ist in dem Drama des Euripides ein außerordentlich geringer. Nicht die antike, sondern nur die christliche Weltanschauung war überhaupt imstande, die Seelenqualen des Orestes, den Gram der Iph. um die Schuld ihres Hauses, ihr priesterliches Denken, Hoffen und Wirken, ihre Sorge, die eigenen Hände und das Herz rein zu halten von jeder Schuld, das Thema der Entsühnung des Bruders wie des ganzen Geschlechtes, das Ringen mit dem Zweifel und den Kampf um den Besitz des Glaubens und um das Heil ihrer Seele, kurz das ganze religiöse Empfindungsleben mit solcher Wahrheit, in solchem Umfang und in solcher Tiefe darzustellen, wie es Goethe getan hat. Aber Euripides ist auch hinter dem zurückgeblieben, was sonst der Antike auf diesem Gebiete möglich war, wenn man an die Dramen des Äschylus und des Sophokles denkt; er hat seine eigenen skeptischen Gedanken über die Götterwelt und göttlichen Dinge in die Dichtung hineingetragen. Orest spricht bei ihm:

> Und auch die Götter, die der Mensch allweise nennt,
> Sind lügenhaft, beschwingten Traumgebilden gleich.
> Nichts als Verwirrung herrscht im Tun der Götter, wie
> Der Menschen: Gram und Kummer nur bleibt überall.
> Der Wohlbedächtige, der auf Sehersprüche baut,
> Muß eben auch verderben: Kundige wissen, wie? (V. 570 ff.)

Er wendet diese Anschauung auf sein eigenes Geschick an, daß der Himmel trotz dem Recht ihm kein Gedeihen gegeben habe (V. 560) und erklärt an einer anderen Stelle (V. 711 ff.):

> Mir log Apollo vor, er, der Schicksalkundige,
> Und trieb mich trugvoll fern hinaus von Hellas Volk,
> Von Scham erfüllt um seinen ersten Seherspruch.
> Ihm ganz mich übergebend und auf sein Gebot
> Die Mutter mordend, fall' ich selbst des Todes Raub.

Ein freigeistig gerichteter Hirte spottet über die Gebete der beiden griechischen Jünglinge (V. 275), und Iph. verbindet selbst da, wo sie ihren Glauben an die Güte der Götter bezeugen will, dies Zeugnis mit einem Tadel derselben:

> Doch unsere Göttin tadl' ich ob des Widersinns,
> Sie, die den Mann, der eines andern Blut vergoß,
> Ausschließt von ihren Tempeln, ihm als Frevler zürnt,
> Und selbst der Menschenopfer sich, des Mordes freut.
> Nein, nimmermehr hat Leto solchen Unverstand
> Erzeugt, Kronions hohe Braut. Ich acht' es auch
> Als eitle Fabel, jenes Mahl des Tantalos,
> Daß Götter sich an seines Sohnes Fleisch ergötzt,
> Wie dieses Volk hier, weil es selbst nach Blute giert,
> Wohl eigne Schuld auf unsere Gottheit überträgt;
> Denn kein unsterblich Wesen dünkt mich böser Art.
> (V. 380 ff.)

Ihre religiöse Anschauung trägt den Zwiespalt in sich. O Mächtige! betet sie zur Artemis,

> wenn dir wirklich gefällt
> Dies Opfer der Stadt, empfange mit Gunst,
> Was, Griechen ein Greul, landüblicher Brauch,
> Mit Weihe besprengt, dir darbringt. (V. 463 ff.)

Was der Götterrat beschließt, sagt sie an einer anderen Stelle (V. 476 ff.)

> Im Finstern schleicht es, keiner sieht Unheil zuvor;
> Denn unser Schicksal leitet uns in Dunkelheit.

Die Göttin Athene selbst aber bekennt dem Thoas: die dunkle „Notwendigkeit" (*τὸ χρεών*) waltet über dir und den Göttern (V. 1486).

Wie hoch darüber steht die Goethesche Iph., das Hohelied von dem lichten Reich der Gnade und von der frommen Hingabe eines gläubigen Herzens an der Götter führendes Walten. Das Gesamtergebnis dieser Vergleichung ist demnach folgendes: die Goethesche Iph. steht so weit über der Euripideischen, als die Weltanschauung der christlichen Kultur im allgemeinen und ihre religiöse im besonderen sich über die antike erhebt und als das vollendetste Meisterwerk eines der größten Dichtergenien aller Zeiten über einem der schwächeren Werke eines Dichters steht, der,

mehr Talent als Genius, in der Reihe: Sophokles, Äschylus, Euripides erst den dritten Platz einnimmt.[1])

E. Rückblick auf charakteristische Eigentümlichkeiten der Form. Um sich den einheitlichen Bau des ganzen Dramas zu vergegenwärtigen, genügt es, an die strenge Festhaltung der Einheit von Ort und Zeit zu erinnern — es ist, als habe Goethe im Gegensatz zu der allzu freien Behandlung dieses Punktes in Götz v. B. einerseits und zu dem Zwange der Franzosen anderseits zeigen wollen, wie solche Einheit sich in natürlicher und wahrhaft klassischer Weise festhalten lasse —, an die einheitliche Gruppierung innerhalb der auf die knappste Zahl

---

1) Dies Urteil kann der Umstand nicht ändern, daß Goethe in einigen Stellen sich eng an den Euripides anschließt, vgl. z. B. Eurip. V. 468—69: „Laß der Fremden Hände los! Geweihte Opfer dürfen nicht gefesselt sein", und Goethe II, 2 z. Anf., III, 1 z. Anf.; Eurip. V. 674: Pyl. „Mir ist das Leben eine Schmach, wenn du mir stirbst", und Goethe II, 1: Pyl. „Da fing mein Leben an, als ich dich liebte"; Eurip. V. 1005: Iph. „Ein Mann wird schwer vermißt, wenn er dem Hause stirbt, doch ein Weib bedeutet nichts", und Goethe I, 1 über das beklagenswerte Los des Weibes; Eurip. V. 1181: Iph. „Nun bot man süßen Köder meinem Herzen dar", und Goethe V, 3: Thoas „So haben die Betrüger künstlich dichtend der willig Glaubenden ein solch Gespinst ums Haupt geworfen"; Eurip. V. 1401 ff.: Iph. „Du, Artemis, liebst ja deinen Bruder auch, du Göttliche! daß ich den meinen liebe, wirst du fühlen denn", und Goethe II, 3: Iph. „Du liebst Diana, deinen holden Bruder" usw. — Vielmehr zeigt eine nähere Betrachtung auch solcher Stellen, wie der Dichter bei aller Anlehnung stets mit selbständiger Freiheit verfährt; ja zum Teil sind gerade diese Stellen vorzugsweise lehrreich, die Kunst neuschaffender Umwandlung kennen zu lernen, welche Goethe dabei vornahm: z. B. das oben S. 448 mitgeteilte Gebet, V. 1335: „O rette mich, deine Priesterin" usw., verglichen mit den Gebeten am Schluß von I, 1: „Rette mich, die du vom Tod errettet, auch von dem Leben hier, dem zweiten Tode"; III, 3: „Geschwister! rettet uns Geschwister"; IV, 5: „Rettet mich und rettet euer Bild in meiner Seele"; — die Worte bei Eurip. V. 1096: „So halt' ich meine Hände rein von deinem Blut" usw., verglichen mit dem Gebet bei Goethe I, 4: „O enthalte vom Blut meine Hände"; die für sich gesprochenen Worte der Iph. V. 1232: „Das andere sag' ich nicht; den Göttern nur deut' ich's an, die alles wissen, und erhabene Göttin, dir", verglichen mit dem die Höhe des ganzen Goetheschen Dramas bildenden Gebet der Iph. in V, 3: „Allein euch leg' ich's auf die Knie"; die Worte des Chores bei Eurip. V. 194: „Vom Geleis entrückte die Sonne einst seitab ihr kreisendes Flügelgespann und wandte des heiligen Strahles Blick verschwindend hinweg", verglichen mit dem ergreifenden Abschluß der Schilderung von den Greueltaten der Atriden, die Iph. in I, 3 entwirft.

Schöne-Köchly freilich meinen (Einleitung zu ihrer Ausgabe der Iph. S. XLVIII): „Eine auf gründliche Lektüre gestützte Analyse unserer Tragödie und eine damit verbundene Vergleichung mit Goethes Iphigenie in Tauris wird zu dem Endergebnisse führen, daß beide Dichtungen trotz oder vielmehr gerade wegen ihres diametralen, allseitigen Gegensatzes als gleichberechtigte Meisterwerke ersten Ranges ebenbürtig nebeneinander stehen, und daß nur einseitige Beschränktheit (!!) dazu kommen kann, das eine auf Kosten des anderen zu erheben. Das aber im ganzen und einzelnen auszuführen, hat der Herausgeber einer Schulausgabe den Lehrern und Schülern selbst zu überlassen." Wir erklären uns jener Beschränktheit gern schuldig und halten die von uns hier versuchte Aufgabe für eine würdigere und fruchtbarere.

zurückgeführten Träger der Handlung (s. S. 367), an die strenge Durchführung der oben S. 368 genannten Handlungen A, B, C, D, der S. 367 aufgeführten Haupt- und Nebenthemen, an die Zusammenstellungen auf S. 425ff., an die Bemerkungen über die einheitliche Entwickelung auf S. 438, an die Reihenfolge der Höhen des Dramas, die in den Gebeten der Iph. liegen (s. oben S. 417), an die Einheitlichkeit der Exposition (s. S. 385), an die kunstvolle Gliederung der Haupthandlung (vgl. den Vorblick S. 386, 401 und die den Erläuterungen zu den einzelnen Szenengruppen voraufgeschickten Bemerkungen), an das S. 413ff. über den Bau der Katastrophe Gesagte, endlich an die großen Verhältnisse zwischen der Vorgeschichte, der dargestellten Handlung und dem Ausblick auf die Zukunft. So wird auch ohne künstliche Schematisierungen, die den unbefangenen Genuß nicht sowohl erhöhen, als stören und vollends dann bedenklich sind, wenn sie sich auf falschen Grundlagen aufbauen[1]), die klassische Vollendung des Dramas, soweit sie in seinem ganzen Bau heraustritt, deutlich werden.

Es entspricht dem überall in die Tiefe gehenden Zuge dieser Dichtung, wenn sie diejenigen poetischen Mittel liebt, welche vorzugsweise geeignet sind, das Innenleben aufzudecken, und wenn sie diese so verwendet, daß diese Aufdeckung am wirksamsten erreicht wird. Das ganze Drama ist eine große Folge von Peripetien innerlichster und zugleich auf das höchste gesteigerter Art, ein „tieferschütternder Übergang" vom Gram zur höchsten Freude und von dieser wiederum zu unsagbarem Schmerz bis zur Auflösung in neue höchste Freude.[2]) Diese Peripetien

1) So bei Unbescheid a. a. O. S. 82. Wir besorgen, daß schon G. Freytags geistvolle Bemerkungen in der Technik des Dramas des Guten zu viel im Schematisieren tun, wenn er das Schema: Einleitung, Steigerung, Höhenpunkt, Fall oder Umkehr, Katastrophe erweitert durch die Hinzufügung der „Stellen": erregendes, tragisches Moment und Moment der letzten Spannung. Geht man noch weiter, so kommt man leicht dahin, vor Bäumen, d. h. Einzeldingen, den Wald, d. h. das Ganze, nicht mehr zu sehen, geschweige zu genießen. Und so wenig ein Dichter nach solchem spezialisierenden Schema gearbeitet hat, welches den Strom der freischaffenden Tätigkeit nur lähmen würde, so wenig dürfte auch die geistige Nacherzeugung in ein Schablonisieren verfallen. Wir haben absichtlich uns selbst von der Freytagschen Tafel frei gemacht. — Wenn Widerhauser a. a. O. S. 19 im Anschluß an diese Anmerkung es dem „Wegweiser" zum Vorwurf macht, daß er an Stelle der „einfachen klaren Technik" Freytags Unübersichtlichkeit und Haarspalterei setze, so ist zu bezweifeln, ob nicht die von dem Verf. auf S. 21ff. gegebenen graphischen Darstellungen, die das Verständnis des „Wegweisers" klären sollen, noch viel verwirrender wirken, weil sie eben alle Erläuterungen wieder in ein Schema pressen wollen. Mögen derartige Zusammenstellungen vom ästhetischen Standpunkt aus nicht ohne Wert sein, für die didaktische Behandlung wird ihr Nutzen gering bleiben.

2) Dagegen sagt Th. Vischer, Ästhetik III, 1390: „Iphigenie und Tasso sind unsterbliche Seelengemälde ohne wahrhaft dramatische Spannung und Überraschung." (!!) — Vgl. R. Franz, der Aufbau in den klassischen Dramen S. 75: „Das äußere und äußerlich wirksame dramatische Leben tritt zurück; die Tiefe der Gedanken, der Reichtum des Gemütslebens und der inneren

verbinden sich mit Erkennungen (Iph. durch Thoas, Orest durch Iph., die Ahnen und Eltern durch Orest, Orest durch Thoas), und es ist eben diese Verbindung, welche, wie schon Aristoteles (Poetik K. 11) gesehen hat, die Verwendung dieser Mittel so wirksam macht. Eine Erkennung im größten Stil war zum Schluß die Aufdeckung der wahren Meinung des Orakels (vgl. S. 421), weil dieses selbst ein poetisches Mittel war, die irdische Welt mit der überirdischen zu verbinden, und zwar so, daß die Unzulänglichkeit menschlichen Wollens und die siegende Klarheit göttlichen Willens aus ihm schließlich in gleicher Weise hervortreten und enthüllt werden (vgl. S. 384 und 421). — Einer Verknüpfung zweier Welten durch den Einblick in eine andere nur geistig geschaute dient das poetische Mittel der Vision. Die Behandlung desselben in der Vision des Orest (III, 2) ist vielleicht das klassisch-vollendetste Beispiel einer solchen innerhalb der gesamten Dichtung alter und neuer Zeit. Einer Vision gleicht die sinnende Versenkung der Iph. in die Bilder des Parzenliedes, das ihrem seherischen Auge noch einmal das furchtbare Geschick des Hauses lebendig zur Selbstbesinnung vorführt. Beide Visionen bezeichnen eine Krise in den beiden größten Erschütterungen des Seelenlebens, welche das Drama an dem Erfahrungsleben des Orest und der Iph. darstellt (vgl. S. 412).

Der Reichtum und die Tiefe des zur Darstellung gebrachten Innenlebens drängen zur Verwendung lyrischer Form in den zahlreichen Monologen (I, 2 und 4, III, 2, IV, 1, 3 und 5). Als Monolog im Monolog konnte das Parzenlied gelten; hier geht die in den Monologen lyrisch gefärbte Rede geradezu in die Lyrik über (vgl. S. 401). Zum Dialog im Monolog werden die Gebete, der auf das höchste gesteigerte Ausdruck eines in allen seinen Tiefen aufgerührten Empfindungslebens. In einzelnen dieser Gebete (I, 4; III, 3; vgl. S. 400) wird die Rede zu einem hymnischen Erguß; dithyrambisch gehalten ist der Hymnus auf die Freude in III, 1: „es quillet heller nicht" usw. Dieser Reichtum an lyrischen Stellen ersetzt die Lyrik des Chors in der antiken Tragödie. — Epischer Art sind die großen erzählenden Ab-

---

Verwickelungen verleihen neben der einzig dastehenden poetischen Form diesen Dramen (Iph. und Tasso) ihren unvergänglichen Kunstwert. Innerhalb dieser Grenzen fehlt es ihnen aber keineswegs an einheitlicher, klar gegliederter und durch die antike Beschränkung der Personen und Konflikte übersichtlicher Handlung. Besonders bei Iphigenie und Tasso ist die Erklärung Lessings festzuhalten, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei." Ähnlich Bielschowsky a. a. O. S. 422: „Ja man muß sagen, daß es die höchste Stufe dramatischer Dichtung ist, wenn die Seelen nicht erst durch das Medium der Tat, sondern unmittelbar aufeinander wirken. Auf dieser höchsten Stufe steht Iph., und Schiller konnte mit Recht als ihren eigentlichen Vorzug „Seele" bezeichnen. Von diesem Standpunkt aus entdecken wir in der Iph. eine stetig fortschreitende, reich bewegte und verwickelte Handlung, die ununterbrochen den Zuschauer oder Leser in Spannung erhält, sofern er nur sich ihr willig hingibt und nicht mit fremdartigen, äußerlichen Anforderungen an sie herantritt."

schnitte: der Bericht der Iph. von den Greueln im Atridenhause (I, 3), die Fortsetzung, welche Orest (III, 1) gibt, die kleineren Erzählungen des Pylades: die von ihrem künftige große Taten träumenden Jugendleben (II, 1), die erdichtete über ihre Herkunft aus Kreta (II, 2), die bald darauf folgende von dem Tode des Agamemnon. Hier ergibt sich wieder ein reicher Wechsel bezeichnender Unterschiede im Ton und in der Färbung, je nachdem das Erfahrungsleben einer mithandelnden Beteiligung (Orest in der Schilderung der Ermordung der Klyt.; Iph. in der Schilderung des Opfers von Aulis) oder nur einer inneren Teilnahme (Iph. in der Schilderung der Freveltaten des Hauses) aus der Erzählung spricht; je nachdem ferner das Erfahrungsleben ein ruhiges oder bewegtes ist, so stellen die Erzählungen (1) des Pylades von ihrer gemeinsamen idealen Jugend, (2) des Orest von dem Tode der Klyt. und (3) von den Vorgängen in der Vision unter sich eine auf- und wieder absteigende Stufenfolge dar. Andere kunstvolle Schilderungen wurden nachgewiesen S. 394, 400, 405, malerische Situationsbilder S. 383, 395.

Der Übergang von der Prosa zur jambischen Fassung, der im Egmont sich langsam vorbereitete, hat sich nun vollzogen; vgl. S. 357 und 365 und die Stelle aus der italienischen Reise vom 10. Januar 1787: „Warum ich die Prosa seit mehreren Jahren bei meinen Arbeiten vorzog, daran war doch eigentlich schuld, daß unsere Prosodie in der größten Unsicherheit schwebte.“ — Wie sehr die rhythmisch gehobene Rede auch den Dichter selbst gehoben und getragen hat, ihn auf der Höhe der idealen Stimmung erhielt, ihn veranlaßte, etwaige Plattheiten der prosaischen Rede zu vermeiden oder auch zu tilgen, und wie die metrische Form diese hochpoetische Stimmung bis in die äußersten Spitzen, den einzelnen Ausdruck, hinausleitet (Vischer, Ästhetik III, S. 1179): das ist in den Erläuterungen an Beispielen wiederholt nachgewiesen (s. S. 371, 388, 392, 394, 402, 405, 410) und auch sonst auf einzelne besonders hervorragende Schönheiten der sprachlichen Form hingewiesen worden (z. B. S. 381, 400). Um dem Schüler den Unterschied zwischen Prosafassung und Vers recht deutlich vor Augen zu führen, seien (mit A. Bielschowsky a. a. O. I, S. 445) zwei Beispiele nebeneinander gestellt.

I, 1.

Mein Verlangen steht hinüber nach dem schönen Lande der Griechen, und immer möcht' ich übers Meer hinüber.	Und an dem Ufer steh' ich lange Tage, Das Land der Griechen mit der Seele suchend, Und gegen meine Seufzer bringt die Welle Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.

IV, 5 (Parzenlied).

Sie aber lassen sich's ewig wohl sein
am goldnen Tisch. Von Berg zu Bergen
schreiten sie weg, und aus den Tiefen
dampft ihnen des Riesen erstickter Mund,
gleich andern Opfern ein leichter Rauch.

Sie aber, sie bleiben
In ewigen Festen
An goldenen Tischen.
Sie schreiten vom Berge
Zu Bergen hinüber:
Aus Schlünden der Tiefe
Dampft ihnen der Atem
Erstickter Titanen,
Gleich Opfergerüchen,
Ein leichtes Gewölke.

Wie sich hier eine unendliche Fülle anziehender Beobachtungen darbietet, wenn man in das einzelne gehen will, zeigen die auch unterrichtlich sehr fruchtbaren Winke, welche Vischer a. a. O. gelegentlich gibt, vgl. III, S. 1221: „Unsere Prosa hat sich so verwöhnt, mit starken bildlichen Ausdrücken umzuwerfen, daß wir gegen die Kraft des einfachen Prädikates, wenn es treffend ist, gegen die Feinheit der Wahl des schlicht Bezeichnenden, kurz gegen die Wahrheit fast abgestumpft sind; uns heißt alles nur sogleich herrlich, schauerlich, glühend, strahlend, lachend usw.; wir fühlen kaum die Schönheit und Wirksamkeit der Adjektive dunkel, sanft, blau, still, hoch im Anfang des Liedes: „Kennst du das Land", wir vernehmen kaum mehr das Rauschen des Haines, dessen Wipfel Iph. nicht etwa gewaltig, erhaben u. dgl., sondern „reg" nennt." — S. 1391: „Das epische Element ins dramatische versetzt, muß nun natürlich, von dem Charakter des letzteren ergriffen, einen beflügelten, schlagenden, kürzeren Stil annehmen. Bei den Alten waren die Berichte von Boten, Wächtern usw. als stehende Form neben den lyrischen Gesängen in der Tragödie unterschieden und geläufig; sie haben noch mehr spezifisch epischen Ton und lieben größere Länge als die modernen Erzählungen, wo das dramatische Gefühl in diesen Teil stärker eingedrungen ist. Man vergleiche mit antiken Erzählungen die zwei in Goethes Iphigenie, wo diese das Schicksal ihres Hauses, Orestes die Ermordung seiner Mutter berichtet, man bemerke namentlich, wie gern die rasche Rede in Präsens übergeht, und man wird den Unterschied erkennen." — S. 1231: „Der Dichter kann auch im Bilde bleiben, aber eine andere Seite desselben hervorheben und auf eine andere Seite des Verglichenen anwenden, wie in den schönen Worten des Orestes: Die Erinnyen blasen mir schadenfroh die Asche von der Seele und leiden nicht, daß sich die letzten Kohlen von unseres Hauses Schreckenbrande still in mir verglimmen. Mit dem Worte „letzten" wird hier das Leiden in Orestes' Seele in den Begriff des allgemeinen Unglückes seines Hauses, das mit ihm endigen sollte, umgewendet." — Weitere treffende Bemerkungen über Schönheiten des Ausdruckes, sowie über das eigentlich Metrische enthält die Abhandlung von O. Henke: „Zu Goethes Iphigenie", im Progr. der R.-Sch. zu Mülheim an der Ruhr 1880. Über die meta-

phorische Sprache in G.s Iph. handelt in unmittelbar für den Unterricht zu nutzender Weise A. Biese a. a. O. S. 117 ff.

Auch die Form zeigt die wunderbare Kunst des Dichters, in diesem Drama antikes und modernes Wesen so zu verschmelzen, daß jenes nicht völlig ausgelöscht und doch völlig umgeschaffen wird. Der Boden und Hintergrund der ganzen Handlung ist der antike (heidnische), die Anschauungs- und Empfindungswelt hingegen eine moderne (christliche); die Form wird beiden Seiten gerecht, versöhnt diese Gegensätze und schafft ein Neues, das den Eindruck höchster klassischer Vollendung macht. Ein Beispiel, auf welches Vischer a. a. O. III, S. 1414 aufmerksam macht, mag diesen Punkt erläutern: „Der Dichter verlegt die Furien von Anfang an nur in das Innere des Orestes, und sie behalten doch die Lebenswahrheit uralter geläufiger Tradition." Dieselbe Erscheinung wird man überall da beobachten, wo es sich in dem Drama um das Gebiet mythologischer Anschauungen handelt, aber auch da, wo im allgemeinen die Antike, sei es nichthellenischer (Skythen), sei es hellenischer Kultur und Denkungsart, zur modernen in einen Gegensatz treten müßte. So löst sich der Widerspruch in den bekannten Urteilen Wielands (im Merkur, September 1787), der das Drama ein „altgriechisches Stück" nannte, und Schillers, der es in einem Briefe an Körner vom 21. Jan. 1802 „erstaunlich ungriechisch und modern" fand: es ist antike Tat und Gesittung wiedergeboren aus dem Empfindungsleben deutscher und christlicher Gemütstiefe. Auch wird man das Gelegenheitswort Goethes, die Dichtung sei „verteufelt human", oder die Mitteilung Schillers, daß Goethe selbst „ihm schon längst zweideutig von dem Werke gesprochen habe"[1]), ebensowenig als eine Widerlegung dieser aus der Dichtung selbst sich natürlich, klar und notwendig ergebenden Tatsache ansehen, wie das oben S. 435 besprochene Zeugnis Goethes als eine Widerlegung dessen gelten konnte, was die Dichtung selbst über die Art der Entsühnung ihres Hauses durch Iph. unzweideutig lehrt.

Nichts zeigt so sehr, wie Goethe mit dieser Dichtung sich selbst und seine Zeit überholt hatte, als die anfängliche Wirkung derselben. Die Aufnahme war anfangs eine sehr kühle, die Wirkung eine sehr allmähliche. Man erwartete, „an die früheren, heftigen, vordringenden Arbeiten gewöhnt, etwas Berlichingisches und konnte sich in den ruhigen Gang nicht gleich finden" (Ital. Reise, 10. Jan. 1787). Der Dichter klagt, daß „im Grunde ihm niemand für die unendlichen Bemühungen danke, welche ihn die letzte Umdichtung gekostet habe" (ebendas. 16. März 1787); er freut sich, daß man sich allmählich mit der neuen Bearbeitung befreunde, hätte es aber doch noch lieber gesehen, wenn den Freunden auch der Unterschied, d. h. die ungleich größere Vollendung der letzten Fassung fühlbarer gewesen wäre (ebendas. 3. März 1787). Er setzt sich im ganzen über das Publikum hinweg („denn ob es mir ganz gleichgültig ist, wie

1) In dem oben genannten Brief vom 21. Jan. 1802.

das Publikum diese Sachen betrachtet, so wünschte ich doch, dadurch meinen Freunden einige Freude bereitet zu haben"; ebendas. 16. Februar 1787). Er konnte es im Vollgefühl seiner Dichtergröße, zu deren Verständnis das Zeitalter sich — nicht zum mindesten gerade durch die Iph. — erst allmählich heranbilden mußte, und wenn ein Kennzeichen der Klassizität vor allem die Unerschöpflichkeit des Gehaltes ist, so bezeugt nichts die wahrhaft klassische Vollendung dieser Dichtung so sehr, als die Tatsache, daß sie die Kritik auch der folgenden Zeiten und Geschlechter immer aufs neue beschäftigt hat, ohne daß sich der Widerstreit der noch immer auseinandergehenden Auffassungen zu einem festen Urteil abgeklärt hätte.[1])

---

1) Eine Zusammenstellung solcher Urteile, wie wir sie zum Götz S. 276, 78ff. und zum Egmont S. 358 gegeben haben, unterlassen wir, weil sie zu weit führen würde. Ist man aber genötigt, sich mit der Literatur über die Goethesche Iph. eingehender bekannt zu machen, so erstaunt man, wie außerordentlich verschiedenartig die Beurteilung ausfällt, freilich aber auch, wie leicht man sich dieselbe oft gemacht hat.

IV.

Torquato Tasso.

Ein Schauspiel.

Literatur. Die ausführlichen Erläuterungen dieses Dramas von H. Düntzer, 3. Aufl. 1882; G. Fr. Eysell, Rinteln 1849 (G.-Progr.); A. F. C. Vilmar, 2. Aufl. Gütersloh 1897; L. Hasper, Mühlhausen in Th. 1862 (G.-Progr.); Fährmann, Bunzlau 1867 (G.-Progr.); Kiefer, Sondershausen 1868 (Gr.-Progr.); Fr. Kern, Berlin 1884; Kuno Fischer, 3. Aufl. Heidelberg 1900; die Abhandlungen von R. Hiecke in Gudes Erläuterungen deutscher Dichtungen B. II; F. Höfer, Der Bau des Goetheschen Tasso, G.-Progr. Seehausen i. Altmark 1888; K. Kirchner, Zu Goethes Tasso in Lyons Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht, 1888; A. Biese, Goethes Tasso ein Dichterbild, Goethes Faust ein Menschheitsbild, Lehrproben und Lehrgänge Heft 68, S. 43 ff.; endlich die betreffenden Abschnitte in den früher S. 203, 363 genannten allgemeinen Werken über Goethe.

Vorbemerkung.

Die Berechtigung der didaktischen Behandlung dieses Dramas wird mehr stillschweigend angenommen (z. B. von W. Herbst a. a. O. S. 28, E. Laas, Der deutsche Unterricht S. 297), als begründet. Eine solche Begründung würde auch ohne näheres Eingehen auf wichtige Kapitel einer Theorie des Lehrplanes nicht möglich sein. So begnügen auch wir uns hier mit einigen allgemeinen Sätzen. Zunächst haben wir die Erfahrung gemacht, daß, wenn man auf Goethe nicht mehr als ein halbes Jahr der Prima zu verwenden hat[1]), Hermann und Dorothea aber der Sekunda zuweist, die Betrachtung der drei Dramen Götz v. B., Egmont und Iphigenie, ein das Urteil der Schüler zurechtleitendes Wort über den Werther, einige Einblicke in „Wahrheit und Dichtung" und in die italienische Reise, endlich die Einführung in eine Auswahl der Goetheschen Lyrik (vgl. Bd. IV, 2. Abt., S. 300 ff.) alle Zeit so in Anspruch nehmen, daß für den Tasso die Zeit zu einer so eingehenden Behandlung, wie bei den vorhergenannten Dramen schlechterdings nicht ausreicht. Wir halten aber die Betrachtung jener anderen Stoffe für weniger entbehrlich und für wichtiger als eine ausführliche Auslegung

---

1) Vgl. meine Aphorismen zur Theorie eines Lehrplanes, betr. die Klassenlektüre der Gymnasialprima, in den pädagog. und didaktischen Abhandl. Bd. I, S. 461 ff.

des Tasso. Der Hintergrund höfischen Lebens und höfischer Sitte, die abgeklärte Lebensreife in den Anschauungen, die zarten Abtönungen und Schattierungen in den Charakterschilderungen und Seelengemälden, welche dieses Drama überall bietet, mit einem Wort: die gesamte geistige Höhenlage der Dichtung wird es dem Durchschnitt der Schüler erschweren, leicht von selbst schon ein inneres Verhältnis zu diesem Stoff zu gewinnen. Anderseits sind die Begriffe Dichtergröße und Heldengröße, um welche hier gerungen wird, so groß und bedeutsam im allgemeinen und treten dem Schüler im besonderen so unausgesetzt im ganzen Unterricht entgegen von der frühesten Einführung in das Heldentum und in die Dichterwelt bis zur immer selbständigeren Beschäftigung mit ihren Gestalten und Schöpfungen, daß es dem Lehrer nicht schwer fallen kann, wenigstens zu diesen Hauptpunkten ein inneres Verhältnis des Schülers bald herzustellen. Auch wird er hier mit einer neuen eigenartigen Seite in der Ausgestaltung des Ehrbegriffes, der den Unterricht so überaus häufig beschäftigt, bekannt gemacht, sodann der Werde-, Gärungs- und Läuterungsprozeß einer sittlichen Persönlichkeit in einem so klaren Spiegelbilde vorgehalten, wie nicht leicht in einem anderen Erzeugnis der Literatur. Ferner wird sich zeigen, daß auch der Begriff des Tragischen nach einigen Seiten hin eine Erweiterung erfährt, und endlich würde das Bild der dichterischen Entwickelung Goethes, wie es dem Schüler bisher gezeichnet ist, ohne rechten Abschluß bleiben, wenn ihn der Unterricht nicht auch mit dem Tasso (Ferrara-Weimar) bekannt machte. So entscheiden wir uns für eine allgemeine unterrichtliche Behandlung auch dieses Dramas, welche dem Schüler die Gesichtspunkte nachweist, die zu einem tieferen Verständnis der allgemeinen Grundgedanken der Dichtung führen, auch die seiner Erfahrung und seinem Urteile näherliegenden Schönheiten aufdeckt, die Einzelbetrachtung aber ihm selbst und einer reiferen Zeit überläßt. Der „Wegweiser" würde also hier nur im allgemeinen den Weg zu zeigen haben, und es wird sich, indem wir im übrigen bis auf einen Punkt dem bisherigen Gange unserer Betrachtung folgen, mehr noch als sonst um eine klärende Vorbesprechung und um die Vermittelung von Totalauffassungen durch mehr oder weniger weite Durchblicke handeln, als um eine Auslegung des einzelnen.[1])

---

1) Weit mehr fordert R. Lehmann, Der deutsche Unterricht S. 314 f.: „Es ist wahr, was man der Lektüre des Tasso entgegengehalten hat, daß der Primaner längst nicht für alle Tiefen der wunderbaren Dichtung reif ist, daß er z. B. für die Frauencharaktere noch kein volles Verständnis mitbringen kann, und daß ihm manche der Feinheiten und Zartheiten des Dialoges noch entgehen werden. Aber jene beiden Gesichtspunkte: die Anschauung von der Renaissance, die das Drama gewährt, und der Gegensatz der beiden Männercharaktere, auf welchen die Handlung beruht, sie kann und muß ihm der Unterricht zur Klarheit bringen, und sie reichen völlig aus, um dem Tasso einen festen Platz als Bestandteil der deutschen Lektüre zu sichern. Und dieser Platz darf kein zu beschränkter sein; denn es wird sich freilich ein Verständnis bei den Schülern nur dann erwarten lassen,

I. Zur vorbereitenden Vorbesprechung.

1. Zur Geschichte der Abfassung. Die erste Beschäftigung mit dem Stoff fällt in das Jahr 1780; in diesem und dem folgenden Jahre wurden zwei Akte in Prosa abgeschlossen. Diesen Torso nimmt Goethe 1786 mit auf die Reise nach Italien. Er besucht Ferrara; aber „zum erstenmal in Italien überfällt ihn hier eine Art von Unlust in der großen und schönen, flach gelegenen, entvölkerten Stadt. Dieselben Straßen belebte sonst ein glänzender Hof; hier wohnte Ariost, unzufrieden, Tasso, unglücklich, und wir glauben uns zu erbauen, wenn wir diese Stätte besuchen . . . Statt Tassos Gefängnis zeigen sie einen Holzstall oder Kohlengewölbe, wo er gewiß nicht aufbewahrt worden ist. Auch weiß im Hause kaum jemand mehr, was man will" (Ital. Reise, 16. Oktober 1786). In Rom sucht er das Kloster St. Onofrio (am Abhang des Janiculus) auf, wo Tasso in einem Winkel begraben liegt. „Auf der Klosterbibliothek", erzählt er, „steht seine Büste, das Gesicht ist von Wachs, und ich glaube gern, daß es über seinem Leichnam abgeformt sei. Nicht ganz scharf und hier und da verdorben, deutet es doch im ganzen mehr als irgendein anderes seiner Bildnisse auf einen talentvollen, zarten, feinen, in sich geschlossenen Mann" (16. Febr. 1787). — Nachdem die Iphigenie vollendet nach Deutschland abgesendet war, wirft er sich mit voller Teilnahme auf den Tasso. Er hatte geschwankt, ob er nicht besser täte, „Iphigenia auf Delphi" zu schreiben, als sich mit den Grillen des Tasso herumzuschlagen; und doch habe er auch da hinein schon zu viel von seinem Eigenen gelegt, als daß er es fruchtlos aufgeben sollte. Er nimmt von seinen poetischen Arbeiten nichts als die zwei ersten Akte des Tasso, in poetischer Prosa geschrieben, mit nach Neapel und Sizilien, denn zu ihm hat er die beste Hoffnung (21. Febr. und 30. März 1787). Während einer stürmischen Überfahrt „in völliger Abgeschlossenheit von der äußeren Welt läßt er nun die innere walten, und im Schlaf und Halbtraum setzt er seine dramatischen Pläne fort" (1. April 1787). Dazwischen fesselt ihn die Dramatisierung der Geschichte der

---

wenn man . . . das Drama Szene für Szene durchgeht und den Dialog im einzelnen berücksichtigt. Es herrscht in diesem Dialog eine eigentümliche Art, man könnte sagen von Stilisierung des Individuellen. Die persönlichen Empfindungen und Stimmungen der Sprechenden nehmen fast durchweg einen allgemeinen und sententiösen Ausdruck an, und dadurch wird ein Gegensatz hervorgebracht, der einen ganz eigenen und bestrickenden Reiz ausübt: die Glätte und Kühle der Formen kontrastiert beständig mit der Leidenschaftlichkeit des Inhaltes. Nun ist es aber natürlich, daß der ungeübte jugendliche Leser sich hierdurch täuschen läßt: er merkt das Feuer nicht, das hier lodert, und nur an den wenigen Stellen, wo die innere Glut die schöne Hülle durchbricht und zu sprengen scheint, wie in der Schlußszene, kommt er von selbst zu einer Ahnung von der Leidenschaft, die das Ganze durchzieht. Im übrigen aber müssen ihm gerade für den Gefühlsgehalt des Dramas die Augen erst geöffnet werden, und das kann natürlich nicht allein durch allgemeine Besprechungen geschehen, sondern es bedarf dazu des Eingehens auf eine größere Anzahl von einzelnen Stellen."

Nausikaa; auch schließt er nach der Rückkehr nach Rom zunächst erst den Egmont ab (Septbr. 1787). Aber er verläßt nicht Rom und Italien, ohne den Tasso „unmittelbar angegriffen zu haben" (14. April 1788). Mitten in den Schmerzen, die ihm der Abschied von Rom bereitete, bearbeitete er „die Stellen des Tasso mit vorzüglicher Neigung, die ihm in diesem Augenblicke zunächst lagen"; in Florenz sodann verbringt er den größten Teil seines Aufenthaltes in den dortigen Lust- und Prachtgärten und schrieb dort die Stellen, die ihm noch viele Jahre später jene Gefühle unmittelbar zurückriefen. „Wie mit Ovid bei seinem Abschied aus Rom dem Lokal nach, so konnte er sich mit Tasso dem Schicksal nach vergleichen." „Der schmerzliche Zug einer leidenschaftlichen Seele, die unwiderstehlich zu einer unwiderruflichen Verbannung hingezogen wird, geht durch das ganze Stück." Ein Jahr nach seiner Rückkehr nach Weimar (Juni 1789) schloß sich endlich das Ganze bei einem zufälligen Aufenthalte in Belvedere (Juni 1789), wo so viele Erinnerungen bedeutender Momente ihn umschwebten (Ital. Reise Schl.). Die Entstehungsgeschichte des Tasso umspannt also einen Zeitraum von neun Jahren, d. h. die von Horaz in der ars poetica empfohlene Frist. — Zu dem chronologischen Verhältnis zu den anderen Dichtungen vgl. die Zusammenstellung oben S. 365; vgl. auch, was ebendaselbst über die epochemachende Bedeutung gesagt ist, welche der Aufenthalt in Italien für Goethes ganze innere und im besonderen auch für seine dichterische Entwickelung hatte.

Zur Entstehungsgeschichte des Dramas gehört aber auch der Anteil, den das besondere Erfahrungsleben Goethes an dem Stoff desselben hatte[1]); denn in diesem lag eine Reihe der äußeren und inneren Vorgänge, welche dieses Drama uns vorführt, bereit: ein vornehmes höfisches Leben in Weimar, zugleich das Leben eines Musenhofes, an welchem er Wieland-Ariost schon vorfand (dieser war 1772 als Lehrer des Erbprinzen Karl August dorthin berufen), an welchen auf seine Veranlassung auch Herder gezogen wurde (1776), und an dem er selbst bald das leuchtendste Gestirn wurde; die freundschaftliche Verbindung mit einem edlen Fürsten (Karl August, Herzog seit dem 3. Septbr. 1775, d. h. zwei Monate vor der Ankunft Goethes in Weimar, die am 7. November desselben Jahres erfolgte); der Umgang mit edlen feingebildeten Fürstinnen (die Herzogin-Mutter Amalie und die Herzogin-Gattin Luise), sowie mit anderen edlen, für alles Ideale empfänglichen Frauen (sein Freundschaftsverhältnis zur Frau von Stein); des Dichters eigentümliche Doppelstellung am Hofe, wo ihn die leitenden Staatsmänner Weimars als einen unbequemen Eindringling und Müßiggänger ansahen, während er selbst das brennende Verlangen hatte, nicht nur Dichter zu sein, sondern auch ein einflußreicher Geschäfts- und Staatsmann zu werden, wo er im

1) Goethe zu Eckermann: „Der Tasso ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch."

harten inneren Kampf nach einer Ausgleichung dieser Geistesrichtungen, deren Zwiespältigkeit er oft genug lebhaft in sich fühlte, rang und auch manchen harten äußeren Konflikt zu überwinden hatte (Gegensatz zu dem altbewährten und hochverdienten Minister von Fritsch)[1]), bis er zu einer festen staatsmännischen Stellung und Wirksamkeit gelangt war (Geh. Legationsrat 1776, Geheimrat 1779, geadelt 1782 und in ebendemselben Jahre Präsident der Kammer) und schließlich Dichtergröße mit der fruchtbaren Wirksamkeit eines Welt- und Staatsmannes harmonisch vereinte. Somit verherrlichte Goethe mit dem Leben von Ferrara ein Stück von dem Leben in Weimar; etwas von dem Widerstreit, der sich in dem Verhältnis Tassos und Antonios darstellt, hat er in sich selbst erlebt; etwas von seinem Tasso, aber auch etwas von seinem Antonio steckte in ihm selber. — Dazu kam eine Erfahrung, welche er an dem talentvollen und genialen, aber auch exzentrisch gerichteten Freunde und Dichter Reinhold Lenz machte (aus Livland gebürtig, von Straßburg her mit Goethe bekannt, eines der Genies der Sturm- und Drangperiode, vgl. Wahrheit und Dichtung B. 14 z. Anf. und B. 11 z. E.); dieser war nach Weimar gekommen und hatte sich durch irgendeine uns nicht näher bekannte „Eselei" in den dortigen höfischen Kreisen unmöglich gemacht, „wahrscheinlich durch ein Zuviel gegen eine Dame, wozu er sich hinreißen ließ".[2]) In Tasso steckt sonach nicht nur ein Stück von Goethe, sondern was sein exzentrisches Wesen und die Katastrophe anbetrifft, auch ein Stück von dem Dichter Lenz, der ähnlich wie Tasso in halbem Wahnsinn zugrunde ging. — Der Beziehung endlich, in welche er selbst seine Erfahrung beim Abschied von Rom zum Tasso setzt, ist bereits oben S. 461 gedacht worden. — Und mit Antonioempfindungen kehrte er nach Weimar 1788 zurück; er war für die Weimaraner „ein alter Freund" geworden, „der, lang entfernt, ein fremdes Leben führte", und der jetzt wegen seiner Zurückhaltung und wegen seines vorsichtig ernsten, weisen Urteiles von manchem für kühl und feindlich gehalten wurde; er fand sogar in Schiller einen jüngeren Tasso, einen Dichter, der, während er selbst im Ausland gewesen war, viel Interesse gerade in den weimarischen Kreisen auf sich gezogen hatte und nun dem gereiften Manne auf Schritt und Tritt begegnete und mit Kunst- und Lebensanschauungen, die Goethe als überwunden ansah, verdrießlich seine Bahn durchquerte (s. oben S. 359 Anm.; vgl. A. Köster in der Einleitung zum Tasso, Jubiläumsausgabe von Goethes sämtl. Werken bei Cotta).

2. Vorläufige Bestimmung der Gattung. Das Drama ist ein historisches, insofern als ihm eine Episode aus dem Leben des geschichtlichen Tasso zugrunde liegt; der Stoff ist im besonderen ein literargeschichtlicher und der Goethesche Tasso Anlaß zu einer ganzen Folge

---

1) Vgl. H. Grimm a. a. O. S. 220 ff.
2) H. Grimm a. a. O. S. 308.

von Dramen geworden, welche ein Dichter- oder Künstlerleben zum Vorwurf nehmen.[1])

Wir stellen zunächst alle diejenigen Tatsachen und Einzelheiten aus dem Leben des geschichtlichen Tasso zusammen, welche zum Verständnis des Dramas notwendig oder förderlich sind. Da eine Bekanntschaft mit dem Leben dieses Dichters bei dem Schüler nicht vorausgesetzt werden kann und die Vorbesprechung bei diesem Drama die Erläuterung zum Teil ersetzen soll (s. oben S. 459), so werden diese Materialien etwas ausführlicher sein müssen. Wir folgen dabei der Darstellung L. Rankes in der Geschichte der römischen Päpste Bd. II, S. 6 (Ferrara unter Alfonso II.), sowie der vortrefflichen Abhandlung von G. Voigt „Torquato Tasso am Hofe von Ferrara" in der historischen Zeitschrift von Sybel B. 20, S. 23 ff. und teilen, da dieselbe weniger leicht zugänglich ist, die betreffenden Stellen zum Teil wörtlich so mit, daß wir auf die dadurch zu erläuternden Stellen des Goetheschen Tasso gleichzeitig hinweisen. Es wird sofort deutlich werden, wie sehr diese Mitteilungen das Verständnis des Goetheschen Dramas vorbereiten.

Torquato Tasso, Sohn des Bernardo Tasso, eines ebenfalls angesehenen epischen und lyrischen Dichters Italiens, stammte aus einem altadligen, in Bergamo heimischen Geschlecht; geb. 1544 in Sorrento am Golf von Neapel (vgl. Goethes Tasso V, 4), war er als Kind ungewöhnlich früh entwickelt, ein ingenium praecox, wie Goethe selbst, aber auch sehr reizbar, empfindsam und empfindlich. Sein Vater hatte als Sekretär des Fürsten von Salerno wie dieser an einem Protest gegen die Einführung der Inquisition teilgenommen, wurde seines Vermögens beraubt, geächtet und lebte als Flüchtling teils in Italien, teils im Auslande (G. T. V, 4). Im Alter von 12 Jahren verlor Tasso die Mutter, die im Gram dahingewelkt war. Schon damals bildete sich in ihm die Vorstellung, „als ob ein finsteres Schicksal gewisse Menschen zu herben Verfolgungen ausersehe, als seien Welt und Mitmenschen feindselige Mächte, die sich dem aufstrebenden Geist entgegenstellen. Sie zu überwinden und sich den Nachruhm zu ertrotzen, trieb ihn ein brennender Ehrgeiz." Seinen Vater begleitend, erwirbt er seine Bildung in Neapel, Rom, Bergamo, Pesaro, Venedig, Padua, Bologna und lernt durch Erfahrung kennen, was es heißt, arm, verbannt, mutter- und heimatlos zu sein. Anfangs auf das Rechtsstudium gerichtet, wendet er sich bald ganz literarischen Studien und der Poesie zu, veröffentlicht mit 18 Jahren das Heldengedicht Rinaldo und beginnt schon in Padua sein großes Epos, das die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon behandelte, den „Goffredo", wie er es anfangs nennen wollte, oder das „befreite Jerusalem". Im Jahre 1565 folgte er einer Einladung des Kardinals Luigi aus dem Hause Este, eines Bruders des Herzogs Alfonso II. von Ferrara, und lebte hier in Ferrara als Schützling

1) So behandelten dramatisch Grillparzer die Sappho, Fr. Halm den portugiesischen Dichter der Lusiade L. Camoëns, den Zeitgenossen Tassos, der gleich diesem in äußerster Verarmung (im Hospital zu Lissabon 1579) starb, und welchen Tasso als den einzigen Nebenbuhler bezeichnete, den er fürchte, E. von Wildenbruch den Christoph Marlow, den Vorläufer Shakespeares († 1593), Holtey Bürger (in dem Drama Lorbeerbaum und Bettelstab), Laube Schiller in den Karlsschülern, Oehlenschläger den Correggio.

und Kavalier des Kardinals in dessen Palast. „So lebten an Höfen bei den reichen Prälaten und Edelleuten die meisten damaligen Dichter und viele Gelehrte. Sie machten den Ruhm des hohen Hauses, indem sie es besangen und bewidmeten, und wurden gehalten wie ein höfischer Luxus." Ein derartiger Musenhof war Ferrara durch das Haus Este seit mehr als 100 Jahren gewesen. Hier dichtete und starb (1533) unter Hercules I. der große Dichter des rasenden Roland Ariost; hier lebte unter Alfonso II. neben Tasso der bukolische Dichter Guarini. — Alfonso II. war der letzte der Este, gegen Volk und Adel hart und despotisch, meist verschlossen und einsilbig, aber dem ritterlichen Glanze und höfischen Festen sehr zugetan. Dem glänzendsten aller Feste, das der Herzog bei Gelegenheit seiner Vermählung mit einer Erzherzogin von Österreich veranstaltete, wohnte Tasso bei (vgl. G. T. II, 1). An den Musenhöfen der kleinen Fürsten wurden nicht selten die ersten Staats- und Hofämter von Gelehrten und Dichtern verwaltet; so waren in Ferrara ein Historiograph der Este (Pigna) und der Philosoph Antonio da Montecatino die ersten Staatsräte und der Dichter Guarini Staatssekretär. Man konnte demnach auch als Dichter derartige Stellungen erwarten (vgl. Goethes Verhältnis zum Hofe in Weimar). Der Ideenkreis des geistigen Lebens in diesen Höfen war vornehmlich durch die Werke der alten und neuen Dichter, aber auch der Philosophen bestimmt. Selbst die Damen des Hofes verstanden nicht selten, in lateinischer und italienischer Sprache zu dichten und über platonische Philosophie mitzureden (vgl. G. T. I, 1). — Hauptträger des höfischen Lebens in Ferrara waren außer dem Herzog Alfonso seine beiden Schwestern, die Prinzessinnen Lucretia und Leonore. Lucretia, zu der Zeit, als Tasso an den Hof kam, 31 Jahre alt, eine majestätische, den Glanz des Hofes liebende Erscheinung, fand Gefallen an Huldigungen, wußte sie aber mit überlegenem Geiste aufzunehmen. Im 36. Jahre vermählte sie sich dem Herzog von Urbino, trennte sich aber nach kurzer, kinderloser Ehe (vgl. G. T. II, 1 und III, 2) wieder von ihm und kehrte an den Hof des Bruders zurück. — Leonore, 30 Jahre alt, war kränklich von Jugend an, blaß und ernst von Antlitz, still und zurückgezogen, aber von tiefem Gemüt. Früh in ihren Gedanken auf den Tod gerichtet (G. T. II, 1), hatte sie unvermählt bleiben wollen, brachte die Zeit in ihren Gemächern meist mit Studieren, Musizieren und Andachtsübungen zu und galt dem Volke von Ferrara fast als eine Heilige („Madonna Leonora"). Aber sie war auch starken Geistes; im Jahre 1566 führte sie in Abwesenheit des Herzogs die Regentschaft zu außerordentlicher Zufriedenheit der Untertanen.

Tasso selbst, kein unschöner Mann, mit Zügen von ungewöhnlicher Feinheit (vgl. oben S. 460), aber ohne höfische Gewandtheit und schwerfällig in der Rede, fühlte sich einerseits ganz als Dichter und meinte, schon als solcher den ersten der Edelleute in der Umgebung des Fürsten ebenbürtig zu sein, litt aber auch anderseits wiederum häufig unter dem Zweifel, ob die Mit- und Nachwelt ihm wahre Dichtergröße zusprechen werde. „Eine zufriedene Gegenwart gab es nicht für seinen rastlosen Geist; er sah nur in Zukunft und Ewigkeit hinaus, lebte still für sich und seine ruhmglänzenden Träume, verkehrte nur mit den hehren Gestalten der Dichtung und maß sich mit den längst verstorbenen Dichtern, die er im Spiegel des Nachruhmes sah."

Zunächst wurde Lucretia seine Beschützerin, fand ein Vergnügen daran, den schwankenden Dichter an der Hand zu leiten (wie die beiden Leonoren im Drama, vgl. III, 4), vermittelte sein Verhältnis zu dem Herzog, wies ihn zurecht, wenn er eine Ungeschicklichkeit begangen, unterstützte ihn mit klugem Rat und

wurde zum Dank dafür von dem Dichter angesungen. An ihrem Hofe zu Pesaro las er die ersten Gesänge seines großen Heldengedichtes vor. „Hier wurde er beschenkt, beehrt, bewundert, geschmeichelt, verzogen.“ Auch nach Ferrara zurückgekehrt, wünschte sie den Dichter möglichst viel um sich zu haben. — Während jenes Hochzeitsfestes, an welchem Tasso dem Herzog und Lucretia vorgestellt wurde, blieb Leonore in ihren Gemächern, ihr leidender Zustand entschuldigte sie. Sie sah blaß aus, als der Dichter zum erstenmal vor sie trat. Diesen Umstand und ihre Genesung feierte er in einer Canzone. Ehrfurcht und Staunen, gesteht der Dichter, hätten damals sein Herz in Fesseln gehalten; aber er gibt auch deutlich genug die innere Glut desselben zu verstehen (vgl. G. T. II, 1), und in seinem Goffredo (Ges. II) zeichnet er ihr Bild in der Episode von Olindo und Sophronia.

Durch Vermittelung der Prinzessinnen tritt Tasso aus dem Dienst des Kardinals von Este in den Dienst des Herzogs selbst, der sich ihm sehr gnädig bezeigte, ihn oft zur Tafel zog, freundlich und vertraulich mit ihm seine Dichtung besprach und mit besserer Kenntnis einige kriegerische Schilderungen berichtigte, die Tasso in seinem Heldengedichte entworfen hatte (G. T. I, 3). Aber schon jetzt verfolgen ihn Wahnvorstellungen des Mißtrauens und Argwohns, als werde er von Neidern verfolgt und aus der Gunst des Fürsten verdrängt. Diese krankhafte Stimmung wuchs, als er nach dem ersten Abschluß seines Heldengedichtes (in 18 Gesängen, im Frühling 1575 [G. T. I, 1]) vor der Veröffentlichung die kritischen Urteile seiner Freunde in Rom (G. T. IV, 4; V, 2), Parma und Mantua eingeholt hatte und diese in kleinlicher Weise an seinem Werke herummeisterten. Dazu kamen religiöse Zweifel und die grundlose Besorgnis, daß seine Dichtung wegen einzelner Stellen bei der Kirche Anstoß erregen, ja vielleicht gar der Inquisition verfallen möchte. Überall sieht er Feinde, die ihn verderben wollten, aber die schlimmsten Feinde wohnten in ihm selbst: sein unmäßiger Stolz, sein krankhaft gespannter Ehrgeiz. Wurde ihm nicht als dem Genius des Jahrhunderts gehuldigt, so fühlte er sich schon zurückgesetzt, und doch galten vielen Ariost (1474 bis 1533) und sein rasender Roland noch als unübertroffene Größen. „Er hing sich an die dunkle Vorstellung von einem feindlichen Geschick, welches ihn verfolge und dem er nun alles Übel, alle Schuld beimaß. Sein Leben und Streben war niemals ein Ganzes: es fehlte ihm, was den Dichter allein beglücken kann, jene Harmonie, die, wie sie Leben in das Kunstwerk haucht, so auch das Leben selbst als ein Kunstwerk zu gestalten weiß.“ Dazu kamen Störungen leiblicher Art; er befragte wohl Ärzte, aber fügt sich ihnen nicht, verabscheut, was sie ihm anempfehlen, liebt, was sie ihm verbieten (schwere Weine, eingemachte Früchte, Süßigkeiten u. dgl., vgl. G. T. V, 1), er sieht in jeder Arznei ein Mittel, ihn zu vergiften und war in diesen Dingen wie ein Kind. Allmählich setzt sich der Wahn fest, es müsse alles besser werden, wenn er nur Ferrara, den Ort allgemeiner Anfeindung, verlasse. Nun war die Politik der Fürsten dieser kleinen Musenhöfe darauf gerichtet, die literarischen Größen einander wegzufangen; besonders war der Hof der Medici in Florenz in dieser Hinsicht ein eifersüchtiger Nebenbuhler Ferraras. Tasso betritt jetzt selbst den Boden höfischer Intrige, knüpft mit Florenz an, schwankt aber willenlos hin und her, trägt sich dann wiederum mit dem Gedanken, nach Herausgabe seines Heldengedichtes auf einige Zeit nach Rom zu gehen, wo er schon gut oder schlecht zu leben hoffte. Er macht sich dann wieder den Selbstvorwurf der Undankbarkeit gegen den Herzog und hat darüber eine Unterredung mit der Herzogin von Urbino, über welche er folgendermaßen schreibt: „Sie billigte meinen Plan nicht und meinte, ich dürfe Ferrara vor der Herausgabe meines Buches nicht verlassen; die einzige Möglichkeit sei noch, daß ich mit ihr

nach Pesaro ginge. Jede andere Reise, wie sie mir versichert, würde mißfällig und verdächtig sein" (vgl. Gräfin Leonore in G. T. IV, 2). Dann bittet er den Herzog wirklich um Urlaub zu einer Reise nach Rom, wo er sich mit seinen kritischen Freunden mündlich zu besprechen gedenke (vgl. G. T. V, 2); er erhält den Urlaub ohne weiteres, geht nach Rom, auf dem Rückweg auch nach Florenz und wird trotzdem, nach Ferrara zurückgekehrt, mit dem alten Wohlwollen empfangen.

Hier kommt dann die Katastrophe in dem Geschick des Dichters zum Ausbruch. Die schöne Gräfin Leonora Sanvitale, neuvermählte Gräfin von Scandiano, trat in den Vordergrund des höfischen Lebens, von Tasso gefeiert, der hierin in Guarini einen Rivalen fand. Sodann war der Historiograph und Staatssekretär Pigna gestorben; das letztere Amt erhielt Antonio da Montecatino, in welchem Tasso einen bitteren Feind, einen neidischen und hämischen Menschen zu sehen glaubte. Die Stelle eines Hofhistoriographen erhielt auf seine Bewerbung Tasso sofort, glaubt sich aber dennoch zurückgesetzt und verkannt, von allen Seiten beobachtet und verraten. Im Sommer 1577 traten die Anzeichen einer Geisteskrankheit, des Verfolgungswahnsinnes, immer deutlicher hervor; er bildet sich ein, beim Papst als Ketzer, beim Herzog als undankbarer Überläufer verklagt, von Spähern umgeben zu sein; seine Briefe würden verraten, seine Papiere heimlich durchsucht, seine Diener seien bestochen, ihn zu vergiften oder zu ermorden (G. T. V, 1). „Am 17. Juni 1755 rannte er im Empfangszimmer der Herzogin von Urbino einem Bedienten, den er am meisten im Verdacht hatte und der ihn, wahrscheinlich durch Zufall, ein wenig angestoßen, wütend mit dem Dolche nach. Das zog ihm einen kurzen Arrest zu. Ein Berichterstatter meldete dem Herzog, der in Belriguardo verweilte, den Vorfall mit folgenden Worten: „Tasso ist gestern verhaftet worden, weil er im Zimmer der Herzogin von Urbino gegen einen Diener ein Messer gezogen hat ... Die Furcht, in eine ketzerische Sünde gefallen, und die, vergiftet worden zu sein, hat ihm den Kopf verrückt. Nach meiner Vermutung liegt die Ursache in seinem melancholischen Blute, das im Herzen zusammengepreßt nach dem Hirne dampft. Alle Welt bedauert ihn wegen seiner Bravheit und Herzensgüte." Der Herzog benahm sich, wie Tasso später selbst gestand, wie ein Vater oder Bruder; er nahm ihn zu sich nach Belriguardo, damit der gestörte Geist in der dortigen Stille vielleicht noch genese. „Was hier geschehen, wissen wir nicht, doch schon am 11. Juni wurde Tasso unter Bedeckung, indessen auf seinen eigenen Wunsch, nach dem Franziskanerkloster zu Ferrara zurückgebracht; denn er sei von Sinnen und gefährlich; er begehe eine Tollheit um die andere." Bald darauf entweicht er in einem unbewachten Momente. Nach langen Irrfahrten auf einsamen Pfaden durch die Abruzzen kommt er verwildert und abgerissen in Sorrento an, seinem Geburtsstädtchen am Golf von Neapel. „Dort lebte ihm eine Schwester Cornelia, eine Witwe mit Kindern, in ärmlichen Umständen. Aber auch ihr traut er nicht sogleich. Unerkannt, sich für einen Hirten ausgebend, betritt er das Haus und erzählt ihr, wie ein Bote, von ihrem unglücklichen Bruder Torquato; erst als ihre einfache Liebe und ihr Mitgefühl ihm jeden Zweifel benehmen, entdeckt er sich ihr. Wirklich wurde er ruhiger im engen Häuschen und unter den einfachen Fischersleuten (G. T. V. 4). Aber auch dieses Idyll gibt ihm keinen Frieden; bald wird es ihm zu eng, er bittet den Herzog um Erlaubnis zur Rückkehr und erhält sie nach einigem Zögern unter der Bedingung, daß er den Wahnvorstellungen, als bedrohe man ihn in Ferrara mit dem Leben, entsage und sich den Ärzten füge. So langt er im April 1578 wiederum in Ferrara an, hält sich aber bald von neuem für ein Opfer; „nur das Opfer Abrahams könne mit dem Opfer

verglichen werden, welches er bringe", schreibt er. Er beklagt sich von neuem, daß seine Papiere und Gedichte, die er bei der ersten Flucht zurückgelassen, ihm vorenthalten würden (G. T. I, 2; V, 1, 2). Zum zweitenmal entweicht er und führt nun ein wanderndes Leben in Mantua, Padua, Venedig, Urbino und Turin. Von neuem sucht er bei dem Herzog die Rückkehr nach und erscheint, noch ehe dieselbe gewährt war, im Februar 1579 völlig unerwartet zur ungelegensten Zeit bei den glänzenden Festen, welche aus Anlaß der dritten Vermählung Alfonsos gefeiert werden sollten. Er wird kühl aufgenommen und in der Bewegung des Festes nicht genügend beachtet: da brechen die alten Leidenschaften von neuem hervor; „er verwünscht den Herzog öffentlich, widerruft alle Verse seiner Dichtungen, in denen er das Haus Este gefeiert hatte, und erklärt laut den Herzog und seinen Hof für eine Gesellschaft von Dieben und undankbaren Ungeheuern." Darauf befahl Alfonso, ihn als einen Wahnsinnigen in das Sankt Annenhospital zu bringen, in welchem neben Kranken aus den untersten Ständen auch Geisteskranke untergebracht wurden.

Dies ist der geschichtliche Vorgang, soweit ihn G. Voigt nach den zuverlässigsten Quellen ermittelt hat. Erst die Sage hat eine romantische Liebe des Dichters zur Prinzessin Leonore hineingewebt, und erst im Beginn des vorigen Jahrhunderts wird zum erstenmal von dem Geschichtschreiber Muratori († 1750) das berichtet, was seitdem als Tradition gilt: die lang verheimlichte Neigung Tassos sei bei jener Gelegenheit im Beisein vieler Hofleute ausgebrochen. Er nähert sich Leonore, wie um eine Frage zu beantworten, schloß sie dann aber wie ein Entzückter in seine Arme und küßte sie. Der Herzog wandte sich ruhig zu den Kavalieren: „Sehet, ist es nicht schade, daß ein so großer Mann ganz toll geworden ist? man muß ihn einsperren." Dazu weiß eine andere Überlieferung zu berichten, daß der Herzog zufällig hinzukommend Zeuge dieser Umarmung geworden sei (G. T. V, 4). Alle diese Überlieferungen vergessen, daß die Prinzessin damals im Jahre 1579 bereits 42 Jahre alt war. Tasso selbst bezeichnet in verschiedenen Briefen als nächste Ursache seiner Einsperrung „falsche, alberne und törichte Worte, Überwallen des Zornes und der Einbildung".

Sieben Jahre lang blieb er in der Haft, nach einem Bericht eines Gesandten vom Jahre 1583 „in der Tat verrückt, obwohl er öfters ganz vernünftig spricht, überlegt und dichtet". Seine Gefangenschaft war im übrigen eine trostlos grausame nur in den Wahnvorstellungen des Kranken; er bewohnte nicht das düstere Loch, welches noch heute den Fremden in Ferrara gezeigt wird (s. oben Goethe S. 460), sondern helle, geräumige Zimmer. Der Verfolgungswahnsinn peinigte ihn auch hier, aber dazwischen hatte er, wie Geisteskranke dieser Gattung, durchaus lichte Zeiten, in welchen er nicht nur seinen Zustand richtig beurteilte, sondern auch dichterisch schuf, wie er denn hier auch sein befreites Jerusalem überarbeitete. Im Jahre 1586 wurde er auf Verwendung anderer Fürsten aus der Haft als genesen entlassen. Er lebte nun unstet hin und her irrend abwechselnd in Mantua, Rom, Neapel, Florenz, Loretto und in verschiedenen italienischen Klöstern. Endlich tat sich dem völlig Verarmten und auf Almosen Fremder Angewiesenen das Kloster San Onofrio in Rom als Zufluchtsort auf. „Hier studierte er nur noch die Werke des heiligen Augustinus und des Thomas von Aquino, um nicht im Finsteren zu bleiben und seine Schriften nach dem System des Katholizismus zu verbessern. Bei den stillen Mönchen nahmen selbst seine Phantasien einen sanfteren Charakter an; er war überzeugt, sein Genius schwebe auf den Strahlen der untergehenden Sonne in sein Gemach, und man hörte ihn, wie er zum Fenster hinaus mit solchen Erscheinungen gelehrte Gespräche über Glaubensfragen

führte. Schon zog ihn ein zehrendes Fieber dem Grabe zu, da bereiteten ihm seine Freunde die feierliche Dichterkrönung auf dem Kapitol, die mit größtem Pomp begangen werden sollte, ein Triumph, der immer seine glühendste Sehnsucht gewesen (G. T. I, 3). Am 25. April 1595 öffneten sich die Pforten des Klosters. Mönche und Freunde des Dichters trugen seine Leiche in feierlichem Umzuge durch die Hauptstraßen Roms und nach der Kirche St. Spirito, dann wieder in das Kloster zurück. Er lag unbedeckt, mit einer altrömischen Toga bekleidet, die Hände, in denen er ein Kruzifix hielt, über der Brust gefaltet, auf dem Haupte den ersehnten Lorbeerkranz. — Noch am Tage vor seinem Tode hatte er den Vätern des Klosters schriftlich für alle Liebe und Güte gedankt, die sie ihm erzeigt, und sie gebeten, seinem Leichnam bei ihnen Ruhe zu gönnen." — Sein Grab ist seitdem ein Ziel der Wallfahrt für alle Fremden, die in Rom weilen; seit 1857 ist es mit einem stattlichen Denkmal des Dichters geschmückt. — Der Vollständigkeit halber setzen wir das etwas anders gezeichnete Bild her, welches L. Ranke (1836) a. a. O. S. 258 entwirft, glauben aber dem so viel später (1868) auf Grund quellenmäßiger Forschung von G. Voigt entworfenen den Vorzug geben zu müssen: „Überhaupt wäre es keinem zu raten gewesen, sich dem Herrn (Alfonso) im mindesten entgegenzusetzen. Dieser Hof war ein sehr schlüpfriger Boden. So fein Montecatino auch war, so konnte er sich doch nicht bis zuletzt halten. Da konnte auch der unbeständige, reizbare, melancholische Tasso sich auf die Länge nicht behaupten. Der Herzog schien ihn zu lieben, hörte ihn gern, nahm ihn oft mit sich aufs Land und verschmähte es sogar nicht, die Schilderungen des Kriegswesens, die in der Gerusalemme vorkommen, zu berichtigen. Aber seit Tasso einmal Miene gemacht, in die Dienste der Medici überzutreten, wurden sie nie wieder rechte Freunde: der arme Dichter entfernte sich: durch einen unwiderstehlichen Hang gezogen kehrte er wieder zurück: dann waren einige Schmähworte, die er in einem Anfall seiner Melancholie ausstieß, hinreichend, um den Herzog zu bestimmen, daß er den Unglücklichen sieben lange Jahre hindurch gefangen hielt." — Offenbar trägt die Goethesche Darstellung die Züge des zuerst von uns gegebenen Bildes, die er in seinen Quellen den Lebensbeschreibungen Tassos von Manso und Serassi gefunden hatte. Nur einen Zug noch haben wir aus diesen nach Düntzer a. a. O. S. 10 hinzuzufügen: die Geschichte von der Herausforderung eines Edelmannes durch Tasso und von dem durch den Herzog dafür ihm auferlegten Stubenarrest. Tasso hatte diesem Edelmann — sein Name wird nicht genannt; jedenfalls war es nicht Antonio —, weil er sein Vertrauen gemißbraucht, zur Rede gestellt, eine unverschämte Antwort erhalten und, vom Zorn übermannt, demselben im herzoglichen Saale einen Schlag ins Gesicht versetzt. Deshalb zum Zweikampf herausgefordert, hatte Tasso seinen Gegner, der sich sehr unrühmlich dabei benahm, verwundet und mußte nun auf Befehl des Herzogs auf seinem Zimmer bleiben, nicht zur Strafe, sondern weil dieser ihn gegen die Nachstellungen seiner Gegner schützen wollte.

So bietet das Leben des Tasso das Bild eines tragischen Geschickes in dem Sinne eines, welches das tiefste Mitleid erweckt; es zeigt aber andere Bestandteile des Tragischen: ein Leiden, welches uns im Hinblick auf des Helden erhabene Dichtergröße übergewaltig zu sein scheint und auch im Hinblick auf seine Schuld; denn so schwer diese war, so kommt sie doch auf Rechnung einer geistigen Störung und kann ihm nur zum Teil beigemessen werden. Aber die Krankheitsgeschichte eines Verfolgungswahnsinnes ist kein Vorwurf für eine Dichtung als Darstellung

des Schönen und Idealen, und die wahrhaft tragische Schuld ist nicht die eines Unzurechnungsfähigen. Goethe war somit wiederum zu einer Umkehrung des geschichtlichen Verhältnisses genötigt, wie in den früheren Dramen (s. oben S. 446), wenn der Stoff dichterisch fruchtbar gemacht werden sollte: die Erhabenheit des Dichtergenius und der Dichtergröße mußten in einem reinen und idealen Bilde herausgestellt werden, die Trübung nur als eine vorübergehend psychische, das Irren und Verschulden nur als eine Erscheinung gewaltiger Kämpfe eines reichen Innen- und tiefen Gemütslebens aufgefaßt und diesen Kämpfen selbst wiederum ein ideales Ziel gegeben werden. Der dunkle Abschluß in dem Leben des geschichtlichen Tasso war in einen lichten Ausblick zu verwandeln in Verwendung dessen, was die Geschichte uns von dem milden Glanz der letzten Tage Tassos berichtet (s. oben S. 467). — Indem somit die ganze Krankheitserscheinung und -entwickelung nur psychologisch gefaßt und dementsprechend behandelt wird, wird das Drama zu einem Seelengemälde; es gehört in die Gattung der psychologischen Dramen, ja es ist, wie sich später zeigen wird, der vollendetste Typus eines solchen geworden. — Anderseits erhält wiederum der historische Charakter des Dramas eine Verstärkung durch die Zeichnung des geschichtlichen Hintergrundes, auf welchem sich das Leben Tassos abhebt. Dazu werden einige weitere geschichtliche Hinweisungen nötig.

Der Besitz des Hauses Este war damals einer der ansehnlichsten in Oberitalien; er umfaßte außer Ferrara auch die Herrschaft Modena mit Reggio. Ferrara galt nach Padua für die vornehmste Festung von Italien. Aber die Herrschaft war keine völlig selbständige; Modena mit Reggio war ein kaiserliches, Ferrara ein päpstliches Lehen. Das Verlangen der Fürsten, dies Verhältnis zu lockern, der Kaiser und Päpste, es enger zu ziehen, machten häufig diplomatische Verhandlungen schwieriger Art nötig (G. T. I, 4). — Papst zur Zeit der Handlung unseres Dramas, d. h. als Tasso sein Heldengedicht vollendet hatte (Frühling 1575), war Gregor XIII. (1572—85).[1]) Er war als Jurist und in weltlichen Diensten emporgekommen (G. T. I, 4). Ein Mann von Ehrgeiz, aber mit durchaus geistlicher Farbe. Den Nepotismus befördert, seine Familie ungesetzlich begünstigt zu haben, kann man diesem Papste nicht vorwerfen. Sein Lebenswandel war nicht allein tadellos, sondern erbaulich. Die Größe und das Wohl der Kirche — denn er war ganz von religiösen Tendenzen durchdrungen —, die Ausbreitung ihrer Macht war ihm Gegenstand ernstester Fürsorge. Er war der eigentliche Begründer des hochberühmten collegium Romanum, des kirchlichen „Seminars aller Nationen", sowie des collegium Germanicum, aus welchen seitdem Jahr für Jahr eine ganze Anzahl Verfechter des Katholizismus nach Deutschland entlassen wurde. Er stiftete ein englisches Kollegium in Rom, ebenso ein griechisches zur Ausbildung von Griechen für den Dienst der Kirche, und „es war vielleicht

1) Wir folgen im folgenden zum Teil wörtlich L. Ranke a. a. O. S. 423 ff. Eine Vergleichung mit der Schilderung dieses Papstes durch Goethe in I, 4 zeigt am besten, wie nahe die Auffassung eines klassischen Dichters und eines klassischen Geschichtschreibers sich berühren können, eine Beobachtung, welche man später in so wunderbarer Weise am Wallenstein Schillers und Rankes machen kann.

keine Jesuitenschule in der Welt, die sich nicht auf die eine oder andere Weise seiner Freigebigkeit hätte zu rühmen gehabt". Er plante, wie sein Vorgänger Pius V., der die katholischen Mächte zu einer Liga gegen die Türken verbunden und den Sieg bei Lepanto (1571) herbeigeführt hatte, einen Krieg gegen die Osmanen. „Einen unermeßlichen Kreis der Tätigkeit eröffneten ihm die Unruhen in den Niederlanden, in Frankreich, die Reibungen der Parteien in Deutschland. Unermüdlich war er in den Entwürfen wider die Protestanten"; er verband sich mit den Guisen in Frankreich, und in seine Regierung fällt die Bartholomäusnacht (24. August 1572). Aber auch um eine gute Verwaltung war er bemüht, begünstigte den Landbau und die Gewerbe und förderte Kunst und Wissenschaft. Der Bau des Königspalastes auf dem Quirinal, der gegenwärtigen Residenz der Könige von Italien, wurde von ihm begonnen; er reformierte den bis dahin geltenden julianischen Kalender und führte den „gregorianischen" ein, der dann in allen christlichen Staaten mit Ausnahme der mit orthodoxem Bekenntnis sich einbürgerte. So ist er das Bild eines bedeutenden Herrschers, wie der Kirchenstaat, den er beherrscht, damals die größte Ausdehnung und die Höhe seiner Macht erreicht hatte.

Alfonso II. starb 1597 kinderlos, und mit ihm erlosch die Hauptlinie der Este; er hatte einen Seitenverwandten der Nebenlinie (Don Cesar) zum Nachfolger ernannt; aber der damalige Papst Clemens VIII. erkannte diese Ernennung nicht an, überzog das Herzogtum, als der neue Herzog sich zur Wehr setzen wollte, mit Krieg, eroberte Ferrara und verleibte das Lehen dem Kirchenstaate ein (1598). — Die Prinzessin Leonore war bereits im Jahre 1581, also sechs Jahre nach dem Tode Tassos, gestorben; Lucretia überlebte noch den Untergang des Hauses; gerade einen Monat nach dem Heimfall Ferraras an den Kirchenstaat starb sie. Es fand sich, daß sie ihr Herzogtum Urbino dem Kardinal Aldobrandini vermacht hatte, demselben, der nun als Papst Clemens VIII. dem Hause der Este das Herzogtum entwand.

So lag auch in dem Geschick dieses Hauses etwas Tragisches im Sinne des Ergreifenden, es schwebte schon der Untergang über demselben, wo es die Tage des höchsten Glanzes feierte. Diese Empfindung des Tragischen steigert sich, wenn man sich erinnert, daß die Mutter Alfonsos und seiner Schwestern, die Herzogin Renata, Gemahlin Herkules' II., einst den Reformatoren Calvin und Marot eine Zeitlang ein Asyl gewährt, selbst das evangelische Glaubensbekenntnis abgelegt und für den Glauben durch Trennung von den Kindern und dem Gemahl hatte leiden müssen.

Der Dichter deutet diese geschichtlichen Vorgänge wenigstens an: die Hausgeschichte Ferraras, dahinter die päpstliche Macht auf ihrer Höhe und am fernen Horizont die großen kirchlichen Bewegungen (der Übertritt der Renata, III, 2; die Bartholomäusnacht, I, 4). Auch insofern also ist das Drama ein historisches. Aber auch hier verwendet er im Dienst der idealisierenden Poesie das Mittel der Umkehrung, stellt statt der despotischen Zustände der Wirklichkeit (vgl. die Beispiele bei Ranke a. a. O. S. 257 ff.) das Bild fürstlichen Stillglücks und eines beglückten Landes dar, das gerade Gegenbild zu den von Lessing in der Emilia G. gezeichneten Zuständen eines anderen kleinen italienischen Fürstenhofes,

des benachbarten Guastalla (s. oben S. 36). Statt der bedrohlichen Anfeindungen durch den mächtigen Rivalen, den Papst, wird ein diplomatischer, freundlicher Ausgleich vorgeführt, statt eines Ausblicks auf den Untergang des Staates das Vollgefühl eines gegenwärtigen Glückes und einer festgegründeten Sicherheit auch für die Zukunft (G. T. I, 4).

> So lob' ich diese Tage meines Lebens
> Als eine Zeit des Glückes und Gewinns.
> Erweitert seh' ich meine Grenze, weiß
> Sie für die Zukunft sicher.

Das sind Worte, welche auf den Geschichtskundigen wie tragische Ironie wirken, diese Wirkung aber nicht haben sollen. Denn für seine Aufgabe, Dichtergröße, die auch nach den Idealen einer staatsmännischen und einer Heldengröße verlangt, darzustellen, hat der Dichter — abgesehen von dem Nebenzweck, Weimar in Ferrara zu schildern — lichte Bilder des politischen Lebens und eines aufwärtsstrebenden Staates nötig, nicht die Zeiten des Niederganges oder gar des drohenden Unterganges. Gleichwohl ist der Untergrund geschichtlicher Verhältnisse im Drama beibehalten und somit das Ergebnis dieser Erörterungen dies, daß der Tasso ein psychologisches Drama auf historischem, im besonderen literargeschichtlichem Hintergrunde genannt werden kann.

3. Handlung und Gegenhandlung. Das Verhältnis ist wiederum, wie in der Iphigenie, das denkbar einfachste und ein ganz ähnliches: zwei Hauptgegner, Tasso und Antonio; zu jedem eine Genossin mit dem Streben, zu vermitteln, die Prinzessin Leonore auf seiten Tassos, die Gräfin Leonore mehr auf seiten des Antonio; in der Mitte in ruhiger Würde bei voller Teilnahme für beide der Herzog Alfonso.

Tasso. **Antonio.**

Prinzessin L. Gräfin L.

Alfonso.

In dieses einfache Verhältnis wird eine gewisse Mannigfaltigkeit hineingetragen durch den Gegensatz, welchen einerseits dem Tasso gegenüber die Stetigkeit der Prinzessin und die Zweideutigkeit der Gräfin hervorbringen, anderseits in dem Tasso selbst die schroffen Übergänge in seinem Verhältnis zur Prinzessin von stiller liebender Verehrung zur steigenden Entfremdung und von dieser zurück zur leidenschaftlichen Glut, in dem Verhältnis zu dem Fürsten von vertrauensvoller Hingebung zu mißtrauischer Abwendung, endlich sein Bruch mit allen, dem Antonio, der Gräfin, dem Herzog und endlich der Prinzessin selbst (steigende Reihe). Dazu kommt der Gegensatz zu seiner eigenen zwiespältigen Natur. — Die Gegensätze, welche in der Handlung und Gegenhandlung zum Ausdruck kommen, bleiben hier Gegensätze persönlicher Art und liegen in dem Innenleben der Personen. Weder große zeitgeschichtliche Gegensätze, wie im Götz

v. B. (s. S. 218), noch die Gegensätze von sichtbarer und unsichtbarer Handlung, wie im Egmont und in der Iphigenie, gelangen hier zur Erscheinung.

4. Aufstellung der Haupt- und Nebenthemen. Da diese Feststellung bei dem Tasso ganz besondere Schwierigkeiten hat und ein tieferes Eindringen in die Dichtung schon voraussetzt, so versparen wir dieselbe diesmal zunächst für den Schluß der Betrachtung der Exposition, sodann für den Rückblick auf das ganze Drama. Aber wir geben die Darbietung so, daß wir damit eine Anleitung für den Schüler verbinden, auch jene Haupt- und Nebenthemen selbst zu finden. Der Gewinn der gesamten Betrachtung: sowohl der Überblick über den Inhalt des ganzen Dramas (Totalauffassung), als auch die Klarheit über die Haupt- und Nebenthemen desselben soll den Schüler sodann befähigen, selbständig die Dichtung mit wachsendem Verständnis zu lesen.[1])

II. Zur Darbietung.

I. Exposition.

Vorblick auf die Exposition. Unser nächstes Ziel ist die Abgrenzung der Exposition; dazu ist ein Durchblick durch den ersten Aufzug erforderlich.

I. Aufzug.

Ort: Schauplatz und zwar der einzige der gesamten Handlung des Dramas ist das Lustschloß Belriguardo (geschichtlicher Boden, s. oben S. 462); „das schön bewässerte"; lieblich durchrauscht von dem Wasser des Po, mit einem köstlichen Teich von reinstem Wasser nach der Beschreibung Serassis; in der Nähe das Lustschloß Consandolie, 18 Miglien von Ferrara; vgl. I, 2 g. E. und V, 4). Die Handlung spielt im I. Aufzug und beziehungsvoll dann auch im letzten in einem Garten, sonst in einem Saal (Aufz. II und III) oder Zimmer (IV) des Lustschlosses (also Einheit des Ortes; indessen nicht in der vollen Strenge, wie in der Iphigenie).

Zeit: das Jahr, in welchem Tasso sein Epos vollendet hatte, also 1575. Der geschichtliche Tasso war damals 31 Jahre alt; der Tasso der Dichtung ist erheblich jugendlicher gedacht. Die Jahreszeit, der Frühling, ist bedeutsam für das Stimmungsleben, mit welchem die Dichtung anhebt, im Gegensatz zu demjenigen, mit welchem sie abschließt.

---

1) Ein Blick in die Erläuterungen des Dramas von Fr. Kern, Eysell, Vilmar, Hoefer u. a. lehrt, daß dieses Drama entweder eine sehr ausführlich auch in das einzelne eingehende Auslegung in der Schule nötig macht, oder daß man sich mit einer Total-Auffassung und einer dadurch gegebenen Ausrüstung des Schülers für eigene Lesung begnügen muß. Warum wir uns für das zweite entscheiden, ist oben S. 459 gesagt worden. — Da zur Vermittelung einer Total-Auffassung die Kenntnis und das Geständnis der Exposition von besonderer Bedeutung ist, so verweilen wir bei der Erläuterung dieser (Aufzug I) etwas länger als bei der Betrachtung der übrigen Aufzüge.

Die Handlung umfaßt die Zeit eines Tageslaufes, vgl. I, 2 g. E.: Alf. „ich hab' euch nun aufs Land gebracht und gehe heut' abend nach der Stadt zurück" (also Einheit der Zeit in voller Strenge).

Die Handlung selbst und zwar zunächst die äußere: Vorblick auf ihre Hauptbestandteile und ihre allgemeine Gliederung. Der Aufzug enthält eine Szenengruppe von 4 Szenen, von denen die beiden ersten Vorbereitung auf die dritte sind, die vierte aber ein kleineres Seitenstück zur dritten wird. Denn in der 3. Szene (Tasso nach Vollendung seines Epos auf der Höhe seines Dichterglückes und seine Krönung durch die Hand der Prinzessin) liegt offenbar die Höhe dieses Aufzuges. Daneben stellt sich Antonio, auch dieser auf der Höhe staatsmännischer Erfolge; und auch hier verbündet sich damit, wenigstens im Ausblick, eine Krönung durch Frauenhand. — Sz. 1 und 2 bereiten diese beiden Krönungen vor; die Bekränzung der Hermen des Virgil und Ariost wird zu einem bedeutungsvollen Vorspiel der Krönung des Tasso und Antonio. Diese Szenen charakterisieren vorbereitend aber auch den Helden Tasso nach seinen idealen Seiten durch das Gespräch der Leonoren, wie auch schon nach seinen Schwächen durch die Mitteilungen Alfonsos. — Handelnde Personen. Sie treten in diesem Aufzug bereits sämtlich auf und zwar so, daß das Gespräch der Leonoren (das Lob Ferraras und ihrer Fürsten) auf die Erscheinung des Herzogs, die Unterhaltung dieser drei Personen wiederum auf die Erscheinung Tassos und Antonios vorbereiten. Die ganze Art der Einführung ferner kündigt Tasso als den eigentlichen Helden der Dichtung an und läßt bald darauf Antonio schon als Rivalen des Helden erscheinen.

Die innere Handlung nach ihren einzelnen Bestandteilen kennen zu lernen, ist ein Blick auf die einzelnen Szenen nötig; wir deuten unserem Plane gemäß nur jedesmal die Hauptmomente an, so daß wir auch hier von Totalauffassungen ausgehen und durch sie auf das Verständnis des einzelnen vorzubereiten suchen.

1. Szene.

Die Lage (Situation): ein ländliches Idyll im höfischen Spiel (die Fürstinnen als „ländlich geschmückte Schäferinnen", zugleich ein Zeit- und Kulturbild). Wie die Dichtung damals Schäferspiele liebte (Guarini [vgl. oben S. 464, 466] schrieb ein bukolisches Drama, den Pastor Fido, und Tasso selbst pflegte nach dem Heldenliede die bukolische Dichtung; auch er schrieb ein bukolisches Drama, Aminta), so suchte die höfische Gesellschaft als „arkadische Schäferwelt" die Dichtung im Spiele wirklich zu machen. Ähnlich die deutschen Höfe im Zeitalter des Idyllendichters Geßner (1730—1787); auch Goethe in seiner ersten Periode dichtete Schäferspiele (die Singspiele „Jery und Bätely" und die „Fischerin"), und der Musenhof von Weimar beschäftigte sich viel mit der Aufführung von „Schäferspielen". — Der Hintergrund: der erwachende Frühling, dessen hochpoetische Schilderung in die Schilderung

eines Landschaftsbildes übergeht: „der blaue Himmel ruhet über uns, und an dem Horizonte löst der Schnee der fernen (euganeischen) Berge sich in leisen Duft.“ — Äußere Handlung: die Bekränzung der Hermen des Virgil mit dem zarten, schlanken Lorbeer, den die Prinzessin in sinnenden Gedanken mit höherem Sinn und größerem Herzen sich gewählt, des Ariost mit einem vollen frohen Kranz bunter Blumen, den die heitere Gräfin wand. — Hindeutungen auf künftige äußere Handlungen: auf die späteren Krönungen Tassos und Antonios; auf den bevorstehenden Abschied der Gräfin, ihre Rückkehr nach Florenz, wohin sie später Tasso mit sich zu nehmen gedenkt (III, 2, IV, 2). — Das Gespräch (mit der inneren Handlung) ist deutlich in zwei Teile geschieden: Teil 1, der sich nicht mit Tasso beschäftigt, und Teil 2, der Tasso ausschließlich zum Gegenstande hat. Der Inhalt von Teil 1: weitere Zeichnung des Hintergrundes; das Lob Ferraras und seines Fürstenhauses Este („Ferrara=Weimar war durch seine Fürsten groß“); seine Bedeutung für Wissenschaft und Kunst, im besonderen für die Dichtkunst (Petrarca, Ariost und nun Tasso); der Kreis der fürstlichen Familie: die feingebildete Mutter, die Herzogin Renata (s. oben S. 470), die Schwester Lucretia, Herzogin von Urbino. Charakterzeichnung der beiden Leonoren, der Gräfin andeutungsweise durch ihr Selbstbekenntnis („drängt mich doch das volle Herz sogleich zu sagen, was ich lebhaft fühle“); der Prinzessin ausführlich durch das Wechselgespräch beider. Ihr tiefes Gefühl, gerades Urteil, fester Sinn, richtiger Geschmack, lebendiger und vielseitiger Anteil an allem Großen, ihre ungewöhnliche Bildung. Sie kennt „die alten Sprachen und das Beste, was uns die Vorwelt ließ“, hat Empfänglichkeit und Verständnis für alle Gebiete der Wissenschaft, für die Naturwissenschaft[1]), Beredsamkeit[2]), Geschichtschreibung[3]) und Dialektik=Philosophie[4]) (später heißt sie „eine Schülerin des Plato“), hat sich aber gleichwohl den Zauber echter Weiblichkeit bewahrt, tritt uns somit als eine durchaus ideale Erscheinung entgegen und wird mit Recht „von allen großen Frauen ihrer Zeit geehrt“.

Inhalt von Teil 2. Den Übergang zu diesem Teil macht die Hinweisung auf die Dichtkunst als das letzte Glied in der vorher auf=

---

1) Es sei von einer Wissenschaft die Rede,
Die, durch Erfahrung weiter ausgebreitet,
Dem Menschen nutzt, indem sie ihn erhebt.

2) Ich höre gern dem Streit der Klugen zu,
Wenn um die Kräfte, die des Menschen Brust
So freundlich und so fürchterlich bewegen,
Mit Grazie die Rednerlippe spielt.

3) Gern, wenn die fürstliche Begier des Busens,
Des ausgebreiteten Besitzes, Stoff
Dem Denker wird.

4) . . . . . und wenn die feine Klugheit
Von einem klugen Manne zart entwickelt,
Statt uns zu hintergehen, uns belehrt.

gestellten Reihe, wie das Wort der Prinzessin: „wir können unser sein und stundenlang uns in die goldene Zeit der Dichter träumen" schon vorher auf den nun folgenden Gegenstand des Gespräches hingedeutet hatte. In der Empfänglichkeit für dieses Gebiet und in der Teilnahme auch für des Dichters Person begegnen sich beide Frauen; aber es ist die Prinzessin, welche das Gespräch auf ihn bringt und die Äußerungen der Gräfin über ihn herauslockt. Sie spielt auf die Myrte an, nachdem die Gräfin von dem Lorbeerhain gesprochen hatte — umgekehrt war im Anfang der Szene der zarte Lorbeer zur Prinzessin in Beziehung gebracht — und gibt dem Dichter den Vorzug vor den Musen; denn wenn sie damit auch scherzend auf der Gräfin Empfindungen hindeutet, so spricht das Wort im Grunde nur ihre eigenste innere Teilnahme an des Dichters Person aus; sie endlich verrät uns zum Schluß der Szene, daß ihr Gespräch sich oftmals diesem Gegenstande zuwende. — Den eigentlichen Inhalt aber dieses Teiles der Szene bildet: (a) die allgemeine Charakteristik Tassos, des Dichters, zur Vermittelung einer ersten Totalauffassung von seiner Persönlichkeit. Diese Charakteristik wird in ihrem allgemeinen Teile zu einer klassischen Schilderung des Dichters überhaupt und zu einer ausführlicheren Fortsetzung dessen, was vorher von den einzelnen Wissenschaften gesagt war:

> Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum;
> Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur;
> Was die Geschichte reicht, das Leben gibt,
> Sein Busen nimmt es gleich und willig auf:
> Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt,
> Und sein Gefühl belebt das Unbelebte;

sodann (b) die Charakteristik seiner Liebe als einer von dem Besitz ihres Gegenstandes absehenden, unpersönlichen[1]) (platonischen).

> Die Liebe zeigt in dieser hohen Schule
> Sich nicht wie sonst, als ein verwöhntes Kind.
> Es ist der Jüngling, der mit Psychen sich
> Vermählte, der im Rat der Götter Sitz
> Und Stimme hat.[2]) Er tobt nicht frevelhaft
> Von einer Brust zur andern hin und her!
> Er heftet sich an Schönheit und Gestalt
> Nicht gleich mit süßem Irrtum fest, und büßet
> Nicht schnellen Rausch mit Ekel und Verdruß.

Diese Charakteristik der Liebe Tassos aus dem Munde der Gräfin ist zutreffend in doppeltem Sinne: sie zeichnet den gegenwärtigen Zustand des

---

1) Daß seine Liebe auch damals schon nicht ganz so unpersönlich war, wie die Gräfin hier annimmt, zeigen die Worte Tassos II, 1: „wie oft klag' ich dem stillen Hain mein Leid um dich", in denen er gesteht, wem die Klagen seines liebekranken Busens galten, mit welchen er Hain und Luft erfüllte.

2) Anspielung auf das Wort in dem Chorliede der Antigone des Soph. V. 799, wo Eros genannt wird τῶν μεγάλων πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς.

liebenden Dichters richtig, aber mit dem Kehrbilde, welches sie gleichzeitig vorhält, auch seine künftige Wandlung (Hindeutung auf eines der großen Themen, das Thema der selbstlosesten, entsagenden und der selbstischen, begehrenden Liebe, sowie auf den Ausgang der Behandlung dieses Themas: das Büßen eines schnellen Rausches mit bitterer Reue).

2. Szene.

Zuwachs von Persönlichkeiten: Alfonso, der sich durch sein Auftreten selbst charakterisiert als den in Lebens- und Welterfahrung gereiften Mann, geeignet und gewillt, den Jüngling weise zu beraten und geduldig zu leiten („ich übe, weil er's verdient, an Tasso die Geduld"); Antonio, dessen bevorstehende Ankunft angekündigt wird. — Hauptinhalt: weitere Charakteristik Tassos, auch nach seinen Schwächen und krankhaften Seiten; seine Weltflucht und Menschenscheu, seine Schwarzsichtigkeit, seine Neigung zu Mißtrauen, sein Argwohn, daß ein feindliches Geschick ihn verfolge (der Schüler wird hier die oben S. 464 gegebenen Mitteilungen über den geschichtlichen Tasso wiederzuerkennen haben), seine Langsamkeit im Entschließen und Handeln, alles Gegensätze zu weltmännischem Geschick, zu kühnem Tatendrang, vollends zur Befähigung für eine Heldenlaufbahn. Die Vollendung, welche Tasso unter der weisen Leitung der Fürsten erreichen soll, ist die Überwindung seiner Fehler und Schwächen, die Genesung von krankhaften Anwandlungen (Alf.: „besser wär's, wenn wir ihn heilen könnten"), die Einführung des Jünglings in das Leben, daß Vaterland und Welt auf ihn wirken, daß, wie sein Talent bisher in der Stille sich bildete, nun auch der Charakter sich bilde in dem Strom der Welt, daß der Jüngling fühle, was er ist, d. h. sich seines Dichterwertes voll bewußt werde, aber auch weiter sich fühle als ein Mann. Hier liegen die Ziele, aber auch die Grenzen seiner Vollendung, nach denen er zu streben, innerhalb deren er sich zu bescheiden hat (vorbereitende Ankündigung eines weiteren Themas, das wir zunächst ganz allgemein so bezeichnen: die innere Entwickelung Tassos mit dem Ziel seiner Genesung).

3. Szene.

Nachdem Tasso so in Sz. 1 und 2 von allen Seiten angekündigt und sein Bild nach seiner Größe, wie nach seinen Schwächen gezeichnet ist, erscheint er selbst und zwar auf einer Lebenshöhe nach Vollbringung einer großen Dichtertat, nach Vollendung seines großen Heldengedichtes. Die Überreichung desselben und die darauf folgende Krönung sind die bedeutsamen äußeren Handlungen dieser Szene. Sie verbinden sich mit einem Rückblick in die freudlose Jugend des vom Glück Verstoßenen, den des Fürsten Huld aus dem einst so engen Leben zur schönen Freiheit erhob, ja sogar bei dem Werk der Dichtung mithelfend unterstützte, sowie mit einem Vorblick auf eine andere Krönung, die auf dem Kapitol,

den höchsten Lohn des höchsten Dichterruhmes, das Ziel, welches Alfonso für ihn als letztes im Auge hat. Dazu tritt die Aufdeckung folgenreicher Vorgänge des Innenlebens: (a) des Verlangens Tassos auch nach höchstem Taten- und Heldenruhm[1]); seiner stillen Liebe zur Prinzessin. Zwischen diesen beiden Wünschen besteht ein innerer Zusammenhang, den wir zunächst mehr erraten, als schon klar ausgesprochen finden: der Heldenruhm soll das Mittel werden, den Dichter der Prinzessin ebenbürtig zu machen, ja dem die kühnsten Hoffnungen Träumenden vielleicht sogar die Hand der Fürstin zu gewinnen. Diese Gedankenentwickelung vollzieht sich in einer steigenden Reihe von Momenten: die Klage des tatenlosen Jünglings; die Rückerinnerung des Dichters an das Heldentum der Helden seiner Dichtung („die Kunst der Waffen, die ein jeder Held an dem beschiedenen Tage kräftig zeigt, des Feldherrn Klugheit und der Ritter Mut, und wie sich List und Wachsamkeit bekämpft"); die den Dichter und den Helden zusammenstellende Deutung des Kranzes durch Alfonso selbst als eines „Zeichens, das den Dichter ehrt, das selbst der Held, der seiner stets bedarf, ihm ohne Neid ums Haupt gewunden sieht"; die Krönung durch die Hand der Prinzessin, auf deren Bedeutung die Gräfin noch besonders hinweist, ohne sie doch ganz so zu verstehen, wie der Dichter selbst. Sie bezeichnet eine Höhe in der angegebenen Reihe und versetzt den Dichter in die höchste Entzückung, weil sein kühner Gedankenflug mit dieser Wirklichkeit die höchsten Zukunftsideale und geheimsten Hoffnungen verknüpft. Denn nur so ist die Verzückung in dem Ausrufe zu verstehen: „o laß mich zögern! seh' ich doch nicht ein, wie ich nach dieser Stunde leben soll!" Aber die Reihe setzt sich auch nach dieser Höhe noch fort: es folgt von seiten der Prinzessin ein wenn auch nur leise und indirekt gegebenes, dem Liebenden aber verständliches und seine exzentrische Natur völlig zu berauschen geeignetes Geständnis ihrer stillen Neigung (erste Erklärung der Prinzessin):

> Du gönnest mir die seltne Freude, Tasso,
> Dir ohne Wort zu sagen, wie ich denke;

dazu bestätigend und die Ekstase des Dichters zugleich beschwichtigend ihr anderes Wort: „mit leiser Lippe lohnt die Freundschaft hier"[2]); sodann das Geständnis Tassos, nicht wert zu sein, die Kühlung zu empfinden,

---

1) Vgl. hierzu, was Goethe in Wahrheit und Dichtung (Schluß d. 4. Buches) über sich sagt: „Was mich betrifft, so hatte ich auch wohl im Sinne, etwas Außerordentliches hervorzubringen, worin es aber bestehen könne, wollte mir nicht deutlich werden. Wie man jedoch eher an den Lohn denkt, den man erhalten möchte, als an das Verdienst, das man sich erwerben sollte, so leugne ich nicht, daß, wenn ich an ein wünschenswertes Glück dachte, dieses mir am reizendsten in der Gestalt des Lorbeerkranzes erschien, der den Dichter zu zieren geflochten ist."

2) Wie ein Nachklang zu diesen Worten tönt das letzte am Schluß dieser Szene: „Ich freue mich, wenn du mit Geistern redest, daß du so menschlich sprichst, und hör' es gern."

die nur um Heldenstirnen wehen soll, und gleichzeitig doch die Offenbarung seines glühenden Verlangens, daß sein Leben nach diesem Ziel ein ewig Wandeln sei; endlich die Vision, welche ihm die Heroen und Poeten versammelt, Helden und Dichter verbunden zeigt, wie Homer, der größte Dichter, sein ganzes Leben der Betrachtung zweier Helden, des Achill und Hektor, widmet, und wie Alexander, der größte Held, im Elysium nicht nur den Achill, den Heldengenossen zu suchen eilt, sondern auch den Homer, den Heros unter den Dichtern.

Dazwischen liegen dann zwei für die Entwickelung der folgenden inneren Handlung und im besonderen für das Verständnis des Tragischen in dieser Entwickelung hochbedeutsame Momente: die flehentliche Bitte Tassos, als er in richtiger Selbsterkenntnis fühlt, daß zur Erreichung jenes höchsten Zieles, der Vereinigung von Dichterruhm und Heldentum, ihm die Kraft versage, den Kranz von seinem Haupt hinwegzunehmen, „daß, wie aus einem schönen Traum erwacht, er ein erquicktes neues Leben fühle". Es ist, als wenn er ahne, daß er an dem Widerstreit zwischen dem idealsten Ringen nach jenem höchsten Ziele und der Unzulänglichkeit seiner Kraft zugrunde gehen werde, und als strebe er, diesem drohenden Untergang zu entrinnen. Es war so natürlich und naheliegend, daß, wer Heldentaten so verständnisvoll und begeistert verherrlichte, auch ein sehnendes Verlangen trug, solche zu tun; aber es lag ein innerer Widerspruch und ein Irrtum in solchem Verlangen; denn es ist schon Aufgabe einer vollen Mannesgröße, Heldentaten zu besingen, einer anderen, solche zu tun — das konnten die von Tasso selbst gewählten Beispiele: Homer, Achilles, Hektor, Alexander ihn lehren[1]) —, und es ist Überhebung und Vermessenheit, ein Trachten nach mehr als menschlicher Größe, welches Dichter- und Heldenruhm in einer Person zu einigen begehrt. Und nun trachtet sein hoher Sinn, dies ideale Gut noch mit einem anderen, nicht minder idealen: der Liebe zur Fürstin, zu verbinden; aber dieses zweite Gut ist ebenso unerreichbar, wie das erste, und das Streben hier ebenso ein Irren und eine Vermessenheit, wie dort. So zeigt sich von vornherein auch hier wiederum, wie in allen früher besprochenen Dramen, jene unlösliche Verbindung von idealstem Streben und Wollen mit verhängnisvollem Irren, von Berechtigung mit Verschuldung, die zu den Hauptfaktoren in dem Wesen des Tragischen gehört. Damit wir aber dieses Irrtumes von vornherein recht innewerden, vernehmen wir gleich bei dem ersten Auftreten Tassos im Anfang dieser Szene aus seinem eigenen Munde, wie ihm selbst in seinem ureigensten Schaffenskreise das feste, sichere, entschlossene, zielbewußte Wollen fehlt, welches doch unerläßlichste Eigenschaft für einen Mann der Tat ist. Indessen wird dieser Mangel sofort auch mildernd

1) Auch sonst zeigt die Geschichte kein Beispiel einer Vereinigung von Dichtergröße mit Heldengröße. Wohl aber fehlt es nicht an Beispielen von Dichtern, die zugleich tapfere Streiter waren, wie Aeschylus, Alcäus, Camoëns, Th. Körner.

erklärt durch den Blick in die unstete, vom eigensinnigen Schicksal verstörte Jugend des Mannes. Endlich wird — und darin liegt das zweite der oben angedeuteten Momente —, was sein ideales Ziel hätte sein müssen innerhalb der seiner Natur gesteckten Schranken, wie zuvor durch Alfonso uns, so jetzt durch die Prinzessin ihm selbst gesagt in Worten, die unmittelbar neben der Grundlegung zur Verwickelung schon auf die ganz zum Schluß des Dramas gewiesene Lösung hindeuten:

> Wenn du bescheiden ruhig das Talent,
> Das dir die Götter geben, tragen kannst,
> So lern' auch diese Zweige tragen, die
> Das Schönste sind, was wir dir geben können.
> Wem einmal würdig sie das Haupt berührt,
> Dem schweben sie auf ewig um die Stirne.

4. Szene.

Wir stellen zunächst den objektiven Zuwachs, den diese Szene bringt, fest, um daraus zum Schluß ihren Zweck abzuleiten. Die Szene führt uns drei Persönlichkeiten (Reihe) vor: 1. Antonio, den Welt- und Staatsmann in Person, sodann durch dessen Schilderung 2. Gregor XIII., den geistlichen Herrscher und Papst, und 3. Ariost, den Dichter.

1. Antonio. Auch er erscheint, wie vorher Tasso, auf der Höhe eines bedeutsamen Vollbringens, einer folgenreichen Tat. Er hat in einer glücklich durchgeführten diplomatischen Mission den Papst bestimmt, ein Streifchen Landes dem Herzog von Ferrara zu überlassen und das Verhältnis des letzteren zum Kirchenstaat friedlich neu geordnet (vgl. oben S. 469). Alfonso hebt rühmend die besondere Schwierigkeit dieser Mission hervor, wie „auf jenem wunderbaren Boden" nur durch weltkluge, klare, den Zweck stets fest im Auge haltende Willenskraft etwas erreicht werden könne; er bezeichnet zugleich die Tragweite des von Antonio errungenen Erfolges, der dem Fürsten „diese Tage seines Lebens zu einer Zeit des Glückes und Gewinnes mache".

> Erweitert seh' ich meine Grenze, weiß
> Sie für die Zukunft sicher. Ohne Schwertschlag
> Hast du's geleistet, eine Bürgerkrone
> Dir wohl verdient (vgl. oben S. 471).

Somit wird Antonio zum Bilde eines vollendeten Welt- und Staatsmannes, seine Tat zu einer hochpolitischen, zu einem erfolgreichen Schaffen für seines Landes und seiner Fürsten Wohlfahrt, zu einem Mehren des Reiches, zu einem „Siege ohne Schwertschlag" (absichtliche Hindeutung auf eine Art von Heldentum).

2. Gregor XIII. In treuer Anlehnung an die geschichtliche Überlieferung (s. oben S. 469) gezeichnet, erscheint er uns als ein ideales Bild gereifter Lebenserfahrung („der Greis"; Rückblick auf seine Laufbahn), eines hochgesinnten Fürsten („der Würdigste, dem eine Krone das Haupt belastet"; „er sieht in seinem hohen Sinn das Kleine klein, das

Große groß"), als einzigartiger Typus eines Herrschers, in welchem ein Leben welt- und staatsmännischer Taten und ein Leben in großen Ideen, weltliche und geistliche, die realsten und die ideellsten Interessen in erhabenster Weise sich vereinigen, der Widerstreit zwischen Realismus und Idealismus also aufgehoben zu sein scheint. Es leuchtet ein, wie glücklich gewählt das Beispiel des damaligen Papstes ist, der „einer Welt gebietet", dem „die zu seinen Füßen liegenden Reiche klein genug erscheinen", der die Kirche und die gesamte Christenheit gewaltig zu lenken, ihren Feinden zu steuern weiß, um an diesem Bilde dem Tasso vorzuhalten, wo und wie allein die von ihm geträumte Verbindung einer großen welt- und staatsmännischen und einer ebensolchen rein ideellen Wirksamkeit in Wirklichkeit vorhanden war. Den häßlichen Zug, welchen die Hindeutung auf die Bartholomäusnacht in dieses ideale Bild hineinträgt, empfinden weder Antonio noch seine Umgebung. Die Eigenschaften aber, welche Gregor XIII. zu so großem Wirken befähigen, sind wiederum ein klarer Blick („es liegt die Welt so klar vor seinem Blick"), hervorragende Weltklugheit und Menschenkenntnis („er weiß die Männer zu unterscheiden"), entschlossenes, planvolles und deshalb sicheres Vorgehen („die Zeit entdeckt, was er im stillen lang bereitet und vollbracht"), rastlose Willens- und Tatkraft („in seiner Nähe darf nichts müßig sein" usw.).

3. Ariost, der Dichter eines idealisierenden Realismus, einer Poesie, die von „Zufriedenheit, Erfahrung und Verstand, von Geisteskraft, Geschmack und reinem Sinn fürs wahre Gute" bestimmt, alles das verschönt, „was den Menschen nur ehrwürdig, liebenswürdig machen kann", die also das wirkliche Leben selbst idealisiert, auch „erhabene Sprüche" praktischer Lebensweisheit einzustreuen weiß. In dieser Zeichnung des Ariost erkennt man leicht eine Charakteristik Wielands wieder (vgl. S. 461). — Das Gemeinsame der drei so eingeführten Personen ist also, daß sie, wenn auch hohen Geistes und von idealer Richtung, klaren Blickes der Wirklichkeit und dem Leben gegenüberstehen mit dem Unterschiede, daß Antonio sein Ideal darin sieht, nie müßig zu sein, sondern zu wirken und zu dienen, damit er gelte, Gregor XIII. dieses Ideal darstellt, indem er mit seinen Ideen und Idealen bestimmend auf andere einwirkt und herrscht, Ariost endlich, die Wirklichkeit idealisierend, lehrt.

Mit der direkten oder indirekten Einführung dieser drei Persönlichkeiten verbinden sich nun drei Vorgänge: a) die glückliche Vollendung der diplomatischen Mission des Antonio, ein Seitenstück zur Vollendung der dichterischen Tat Tassos; b) die Krönung Antonios („es sollen unsere Frauen vom ersten Eichenlaub am schönsten Morgen geflochten dir die Bürgerkrone um die Stirne legen"), ein Seitenstück zu der Krönung Tassos, das zugleich ein Rivalentum beider ankündigt; endlich c) die Verzückung des Antonio zum Schluß dieser Szene, ein Seitenstück zu der Vision Tassos, welches zugleich noch auf ein anderes Rivalentum, dasjenige Tassos und des Ariost, deutlich hinweist.

Schon aus dieser Zusammenstellung wird der Zweck der Szene deutlich: dem Dichter in dem verhängnisvollen Moment, wo er im Begriff ist, sich in die kühnsten Träume eines ungemessenen Idealismus zu verlieren, warnend das vorzuhalten, was für die Erreichung seines Ideals (Vereinigung von dichterischer und weltmännischer Größe, von Dichterruhm und Heldenruhm) unerläßliche Voraussetzung ist, nämlich jene an den drei genannten Persönlichkeiten aufgezeigten Eigenschaften, die dem Tasso gerade abgehen. Es wird somit der Grund zur tragischen Schuld gelegt, wenn der Gewarnte diesen ihm versagten Idealen gleichwohl nachzujagen fortfährt. Damit hängt — ein weiterer Zweck — die Einführung Antonios zusammen, an dessen Rivalentum Tasso ernüchtert werden, zum Fall kommen, und das schließlich sich doch in ein Mittel seiner Rettung wandeln soll (Grundlegung zu dem Konflikt und zugleich doch auch zur schließlichen Lösung desselben). — Dazu sind weitere Grundlinien der Charakteristik Antonios nötig. Zu den oben angegebenen idealen Zügen sind hinzugekommen: empfänglicher Sinn auch für die Dichtung, die ihn vor anderen geeignet macht, auch Tassos Lieder künftig zu würdigen (Prinz.: „du sollst uns dereinst in Tassos Liedern zeigen, was wir gefühlt und was nur du erkennst"), und zum Schluß den Dichter verständnisvoll auf seinen innersten Wert und die ihm eigentümliche Größe hinzuweisen; aber auch eine Eingenommenheit gegen die zunächst ihm unsympathische Persönlichkeit des Dichters; in Mißgunst übergehende Herbigkeit des Wesens und Rücksichtslosigkeit, die abstoßend und verletzend werden kann. Nur zwei Äußerungen erlaubt sich Tasso ihm gegenüber: nach einem Willkommengruß den Ausdruck der Hoffnung, daß auch er sich der Nähe des vielerfahrenen Mannes werde erfreuen können, und ein bescheidenes Wort der Beschämung über den ihm gewordenen Ruhmeskranz — und beidemal antwortet Antonio herb und abweisend: „du wirst mich wahrhaft finden, wenn du je aus deiner Welt in meine schauen magst"; das zweitemal auch mißgünstig: „mir war es lang bekannt, daß im Belohnen Alfons unmäßig ist" usw. — Weitere Nebenzwecke: noch einmal wird auf die bevorstehende Abreise der Gräfin hingewiesen, sodann aber auch auf ihre Neigung, „zuweilen in das große Spiel die zarten Hände zu mischen". (Vorbereitung auf einzelne Punkte in der Entwickelung und Verwickelung der folgenden Handlung.)

Schon ein flüchtiger Blick in den zweiten Aufzug zeigt, daß mit diesem die eigentliche Handlung und Verwickelung beginnt, und ebenso ein Rückblick auf den ersten Aufzug, daß alle typischen Bestandteile einer Exposition in demselben enthalten sind: wir sind bekannt gemacht mit Ort und Zeit, mit sämtlichen handelnden Personen und den Grundzügen ihrer Charaktere, mit den grundlegenden äußeren Handlungen, sowie mit den Elementen der inneren (s. oben S. 471, 473, 478), mit den Keimen der Konflikte (Mißverhältnis und innerer Widerspruch zwischen der Natur Tassos und dem Ideal, welchem er nachjagt, zwischen seiner Stellung

und seiner Neigung zur Prinzessin; der Gegensatz der beiden Naturen Tasso und Antonio), mit den Keimen des Tragischen (Verbindung von idealstem Wollen mit einem Unvermögen des Könnens, von berechtigtem Vollgefühl höchsten Wertes mit befangener Selbsttäuschung; unlösliche Verschlingung von Berechtigung und Verschuldung), endlich mit einem Ausblick auch schon auf die Möglichkeit und auf die Art einer Lösung, welche einerseits in dem entsagenden Verzicht Tassos auf das ihm Versagte liegt, anderseits in dem wieder gewonnenen und abgeklärten Vollbewußtsein seines Dichterwertes. Dieses Ziel hat die Prinzessin, soweit es sein unerreichbares Ideal angeht, ihm in den oben S. 479 mitgeteilten Worten gezeigt; sie wird es ihm in dem nächsten Aufzug auch in bezug auf das andere unerreichbare Gut, seine Liebe, zeigen. Wie sie ferner schon in Sz. 4 gleich bei den ersten Regungen des Konfliktes zwischen Tasso und Antonio zweimal vermittelnd eingetreten war, so wird sie auch fernerhin den äußeren Konflikt zu beschwichtigen haben, der durch die weitere Berührung jener entgegengesetzten Naturen entsteht. Daß dabei gerade ihre Wege in erklärlichem und berechtigtem Irren neue Verwickelungen schaffen, und daß sie dadurch unschuldig mitschuldig wird an dem Verhängnis, welches Tasso hinabzieht, dies nachzuweisen, bleibt der Betrachtung der Haupthandlung im folgenden Aufzug vorbehalten, ein neuer Beweis, daß die Exposition mit dem ersten Aufzug abschließt.

Die Haupt- und Nebenthemen, soweit sie in der Exposition bereits herausgetreten sind, würden folgende sein: das Ringen nach der an sich kaum möglichen, in dem gegebenen Falle bei der Natur Tassos aber geradezu unmöglichen Vereinigung von Dichtergröße und Heldengröße, der Widerstreit, in welchem das in Selbsttäuschung befangene Ringen nach diesem Ideal sich mit der Wirklichkeit befindet (Hauptth. Ia). — Nebenthemen: das Thema der Liebe, welches sich später nach den vorhergegebenen Andeutungen und nach dem Inhalte der folgenden Handlung als ein Gegensatz zwischen begehrender und entsagender Liebe herausstellen wird. Beide Themen sind auf das engste verflochten, insofern als der Wunsch, die Hand der Prinzessin zu erringen, in Tasso zu dem treibendsten Beweggrunde wird, auch nach Heldenruhm zu streben. Ferner lassen die Mitteilungen über die krankhaften Schwächen Tassos durch Alfonso in I, 2, sowie die Kritik über den unpraktischen Dichter, welche in dem abweisenden Verhalten des vollendeten Staatsmannes Antonio diesem gegenüber liegt, bereits vermuten, daß es sich auch um eine innere Entwickelungsgeschichte (Seelengeschichte) handeln wird von krankhaften Zuständen zu verderblichen Krisen oder zur Genesung (Hauptth. II). — Von dem „schmerzlichen Zuge einer leidenschaftlichen Seele, die unwiderstehlich zu einer unwiderruflichen Verbannung hingezogen wird“, den Goethe selbst in der oben S. 461 angeführten Stelle als einen Grundzug der ganzen Dichtung bezeichnet, wird in der Exposition noch nichts angedeutet, und schon deshalb ist hierin nicht, wie doch mehrfach geschieht, ein Hauptthema des Dramas zu

erkennen. Vollends lehnen wir von vornherein ab, die vielgebrauchte, sehr allgemeine und nichtssagende Redensart nachzusprechen: das Drama behandle den Gegensatz von Idealismus und Realismus. Der Schüler möge auf die weitreichende, allgemeine Betrachtung dieses Gegensatzes hingewiesen werden, wie er sich überall nachweisen läßt (vgl. die Gegensätze: Phantasie und Verstand, Idee und Wirklichkeit, Theorie und Praxis, Weib und Mann, Jüngling und Mann, Kirche und Staat, Kunst und Leben, Geisteswissenschaft und Naturwissenschaft, Dichter und Staatsmann usw.); er möge auf die Gefahr eines einseitigen Idealismus oder Realismus, auf die innere Zusammengehörigkeit beider Seiten, die Notwendigkeit ihrer Ergänzung hingewiesen werden, aber auch auf das Bedenkliche, mit diesen unbestimmten, leicht ineinander übergehenden, vieldeutigen Begriffen den Gehalt dieses Dramas umfassen zu wollen.[1]) — Endlich mag darauf aufmerksam gemacht werden, daß das Thema: Gegensatz zwischen Dichter und Weltmann in der damaligen Zeit lag, also ein zeitgeschichtliches Thema war, sowohl die Anschauung, daß der Dichter kraft seiner Genialität dem Weltmann gegenüber das freieste Recht der Persönlichkeit und die ungebundenste Selbstbestimmung besitze (so die ganze Sturm- und Drangperiode), als auch die Frage, wie der Dichter sein Verhältnis zu dem Staatsmann zu gestalten habe, eine Frage, die F. M. Klinger, der Landsmann und Zeitgenosse Goethes, in einer besonderen Schrift behandelt hat: „Der Weltmann und der Dichter", Leipzig 1798.

II. Die Haupthandlung.

II. Aufzug.

Allgemeiner Vorblick auf den Aufbau und Verlauf der Handlung zur Gewinnung einer ersten Totalauffassung. Der Aufzug enthält eine Szenengruppe von 5 Sz., von denen das erste Szenenpaar (1 u. 2) die Handlung in raschem Zuge aufwärts führt auf die Höhe einer schwärmerischen, idealistischen Überschwenglichkeit (Ekstase) Tassos, das zweite Szenenpaar (3 u. 4) eine jähe Peripetie darstellt von kühnsten Heldenträumen zur anscheinend schimpflichsten Wirklichkeit, die 5. Szene sodann einen Ausklang bringt, der zugleich auf das Stimmungsleben der neuen folgenden Handlung vorbereitet.

1. und 2. Szene.

1. Szene. Prinzessin und Tasso. Die Grundzüge der Gedankenentwickelung: der Eingang zeigt Tasso in dem Verhältnis eines unbegrenzten Vertrauens zur Prinzessin; der Ausgang bringt eine deutliche Erklärung seiner Liebe und eine leise Bezeugung ihrer Er-

---

1) Vgl. die Einleitung oben S. 6. — „Man sollte die Gegensätze Goethescher Charaktere nicht immer unter den Generalnenner des 'Idealismus und Realismus' bringen." K. Fischer a. a. O. S. 454.

widerung von seiten der Prinzessin. Dazwischen liegt a) die Darlegung der Entwickelung und die Charakteristik dieser Neigung bis zu dem bezeichneten Punkte jener Erklärung, sodann b) die Darlegung der weiteren Stellung Tassos zu dem anderen von ihm erstrebten unerreichbaren Gut, dem Ideal einer Vereinigung von Dichter- und Heldengröße. — Der zweite Punkt (b) wird zunächst berührt in Fortleitung der Gedankenreihe, welche die voraufgegangene Begegnung mit Antonio angesponnen hatte. Nicht das Lob des Dichters Ariost hat den Dichter Tasso empfindlich berührt — der Tasso des Dramas zeigt mehr Adel der Seele, als der geschichtliche (s. oben S. 465) —, wohl aber haben die Bilder der anderen beiden Persönlichkeiten, Antonio und Gregor XIII., ihn aus dem Traum der Vision geweckt und bewirkt, daß er „mehr als je sich doppelt fühlt und mit sich selbst aufs neue in streitender Verwirrung ist", daß er „vor sich selbst versinkt und fürchtet, wie Echo an den Felsen zu verschwinden, ein Widerhall, ein Nichts sich zu verlieren". Und doch ist auch jetzt noch seine ganze Seele erfüllt von den Gestalten jener, Idee und Wirklichkeit im idealsten Bilde einigenden Welt,

> Die sich lebendig, rastlos, ungeheuer
> Um einen großen, einzig klugen Mann
> Gemessen dreht und ihren Lauf vollendet,
> Den ihr der Halbgott vorzuschreiben wagt,

sowie von den Bildern einer idealisierten Wirklichkeit, des Glanzes ritterlicher Tapferkeit und Heldenehre, wie sie das glänzende Turnier in Ferrara ihm darbot (vgl. oben S. 464; man beachte in der lebendigen Schilderung dieses Turniers die dreimalige Wiederholung des Begriffes „Heldenehre"; Fest auf Fest machen Ferrara zu dem Mittelpunkt der Ehre; die schönsten Frauen und die ersten Männer unserer Zeit bilden das herrlichste Gericht, das über Ehre, Verdienst und Tugend je entschieden hat; dasselbe hat des Siegers Ehre zu verkünden). — Dem gegenüber erinnert die Fürstin, wie schon einmal in I, 3 (s. oben S. 479), so nun zum zweitenmal T. an den ihm eigentümlichen Wert und mahnt von neuem zur Bescheidung und Entsagung auf ihm versagte Ziele.

> Zwar herrlich ist die liebeswerte Tat,
> Doch schön ist's auch, der Taten stärkste Fülle
> Durch würd'ge Lieder auf die Nachwelt bringen.
> Begnüge dich, aus einem kleinen Staate,
> Der dich beschützt, dem wilden Lauf der Welt,
> Wie von dem Ufer ruhig zuzusehen.

Wenn sie aber ebendort des Dichters eigene frühere Worte dahin deutet, als habe auch er schon rein gefühlt, nicht nur daß Held und Dichter einander suchen, sondern auch daß keiner je den anderen neiden solle, so ist das nur eine Einkleidung ihrer eigenen Wünsche.

Die Entwickelung der Neigung der beiden Liebenden (a). Zunächst wird die Entstehung derselben aufgedeckt. Nach Art von Liebenden ver-

weilen beide bei dem Moment ihrer ersten Begegnung (vgl. das Geschichtliche daran oben S. 465); die Prinzessin tut es in stiller Zurückhaltung; erst III, 2 erfahren wir, wie tief und nachhaltig dieser Moment auch sie ergriff; T. schildert ihn im überwogenden Gefühl dichterischer Begeisterung und bezeugt gleichwohl, daß trotz der gewaltigen, sein ganzes Wesen umwandelnden Wirkung jener ersten Begegnung damals die entsagende Bescheidung ihm natürlich und tatsächlich vorhanden war, zu welcher er später nicht wieder zu gelangen vermochte.

> Welch ein Moment war dieser! O vergib!
> Wie den Bezauberten von Rausch und Wahn
> Der Gottheit Nähe leicht und willig heilt,
> So war auch ich von aller Phantasie,
> Von jeder Sucht, von jedem falschen Triebe
> Mit einem Blick in deinen Blick geheilt.
> Wenn unerfahren die Begierde sich
> Nach tausend Gegenständen sonst verlor,
> Trat ich beschämt zuerst in mich zurück
> Und lernte nur das Wünschenswerte kennen.[1]

Dann, als er nach dem Abschied ihrer Schwester Lucretia der Vereinsamten näher tritt, wird seine Liebe zu einer begehrenden; es regt sich der Wunsch und die leise Hoffnung, durch Taten ihrer wert zu werden.

> Wenig nur,
> Doch etwas, nicht mit Worten, mit der Tat,
> Wünscht' ich's zu sein, im Leben dir zu zeigen,
> Wie sich mein Herz im stillen dir geweiht.

Es fängt nun an mit dem hoffnungslosen und dennoch hoffenden Ringen um seine Liebe das Ringen um das andere Ideal (Verbindung von Dichter- und Heldenruhm) sich zu verbinden. — Der begehrenden Liebe Tassos tritt die stille entsagende Neigung der Prinzessin gegenüber; die Wechselwirkung beider wird zu einem treibenden Motive der weiteren inneren Handlung (Nebenthema; s. oben S. 482). In rechter Erkenntnis der Natur des Dichters und ihrer Grenzen ist sie besorgt, ihn innerhalb derselben auch für die Welt tüchtig zu machen, in Übereinstimmung mit ihrer früheren Mahnung (s. oben S. 484) und mit dem Wunsch Alfonsos (s. oben S. 476). Dazu dient die vergebliche Aufforderung an T., sich dem Fürsten zu vertrauen, Antonio sich zu verbinden und der Gräfin näher zu treten; aber der Dichter läßt uns von neuem erkennen, daß sein verwöhntes Gemüt dem Außenleben überhaupt abgeneigt und ausschließlich seiner Innenwelt hingegeben ist (darüber weiteres unten). Noch mächtiger als der Traum von großen Taten beherrscht ihn sein Liebesleben, und die Entwickelung desselben mit seinen

1) Vgl. die ähnlichen Gedanken in Goethes Gedicht „Die Zueignung" (1780) Str. 6, 10, 13. Dort ist die Dichtkunst selbst die Geliebte, deren Nähe auf ihn heilend wirkt. (Bd. IV, Abteilung 2: Goethes Lyrik, S. 344 ff.)

vorher bezeichneten Gegensätzen wird in raschem Zuge weiter geführt. Zuerst bildet die Verschiedenheit ihrer Auffassungen vom goldenen Zeitalter die Überleitung: für T. ist es die Zeit eines genießenden Stillglückes, eines der Erfüllung gewissen Begehrens und einer nicht umsonst begehrenden Liebe („erlaubt ist, was gefällt"); für die Prinzessin ist es die Zeit eines rein seelischen Glückes im Besitz auch eines „beschränkten Gutes", eines beseligenden inneren Friedens, den die Verwandtschaft gleichgestimmter Seelen unter der zarten Obhut edler Sitte zu gewähren vermag („erlaubt ist, was sich ziemt"). Dann entfesselt die Gewißheit, daß Hand und Herz der Fürstin noch unversagt sind, die Sprache des leidenschaftlich liebenden Dichters; er gesteht zuerst in allgemeineren Wendungen („gewidmet sind dir alle meine Tage" usw.), darauf bestimmter durch die Deutung der Sprache seines Heldenliedes, welchem er „das Geheimnis einer edlen Liebe bescheiden anvertraut", der Geliebten seine Liebe, und vernimmt ein Wort vollen Einverständnisses, das zu einem deutlichen G e s t ä n d n i s auch ihrer stillen Neigung wird.

> Und soll ich dir noch einen Vorzug sagen,
> Den unvermerkt sich dieses Lied erschleicht?
> Es lockt uns nach und nach, wir hören zu,
> W i r h ö r e n, u n d w i r g l a u b e n z u v e r s t e h e n;
> W a s w i r v e r s t e h n, d a s k ö n n e n w i r n i c h t t a d e l n,
> U n d s o g e w i n n t u n s d i e s e s L i e d z u l e t z t.

(Z w e i t e E r k l ä r u n g d e r P r i n z e s s i n.) Dies Geständnis bewirkt, daß des Dichters leidenschaftliche Empfindungen überwallen (Vorspiel zu dem Ausgang des ganzen Verhältnisses in V, 4); er glaubt das unerreichbare Gut in erreichbarster Nähe zu schauen, der ideale Traum wird Wirklichkeit:

> Welch einen Himmel öffnest du vor mir,
> O, Fürstin! macht mich dieser Glanz nicht blind,
> So seh' ich unverhofft ein ewig Glück
> Auf goldnen Strahlen herrlich niedersteigen.

Vergebens mahnt die Prinzessin, um seine Glut zu dämpfen:

> Nicht weiter Tasso! viele Dinge sind's,
> Die wir mit Heftigkeit ergreifen sollen:
> Doch andre können nur d u r c h M ä ß i g u n g
> Und d u r c h E n t b e h r e n unser eigen werden.
> So sagt man, sei die Jugend, sei die Liebe,
> Die ihr verwandt ist. Das bedenke wohl! —

Sie selbst hat, dem natürlichen Zuge der reinsten Empfindungen folgend, also aus den idealsten Beweggründen, aber unbedacht und somit schuldlos schuldig die Leidenschaft des Dichters entfesselt, sein Gemüt aus dem ohnehin mühsam bewahrten Gleichgewicht herausgehoben und wird dadurch mitschuldig, wenn der Dichter, der übermächtigen Versuchung unterliegend, trotz der mahnenden Hinweisung auf das Entbehren, die Hand nach dem Unmöglichen auszustrecken wagt.

Anlaß aber zu dieser Verwickelung gibt der vorher von der Prinzessin gleichfalls in edelster Absicht, aber zur Unzeit Tasso kundgegebene Wunsch, es möchten der Dichter und Antonio sich in Freundschaft verbinden. Höchst bezeichnend bereitet hier die Fassung auf die Folgen vor: „ich schmeichle mir, dies schöne Werk in kurzem zu vollbringen“; sie selbst also behält sich das Werk vor, und Tasso hätte dieser Führung abwartend sich nur zu überlassen; aber er nimmt die folgenden Worte: „nur widerstehe nicht, wie du es pflegst!“ als eine Erlaubnis, auch selbst vorgehen zu dürfen. Er tut es ungestüm und recht zur Unzeit; so wird das schöne Werk zerstört, und die ersten Worte der Prinzessin: „ich schmeichle mir“ usw. klingen uns nun, die wir das Folgende kennen, wie Ironie; vgl. auch ihre Selbstanklage in III, 2: „o hätt' ich gleich Antonio gesprochen! ich zauderte“ usw.

Ein Rückblick auf das Verhalten Tassos in dieser Szene zeigt seinen Charakter in reinstem Lichte und nur von edlen Seiten. Die verletzenden Reden Antonios haben die Klarheit und sittliche Hoheit seines Wesens nicht gestört. Hatten wir vorher aus dem Bericht Alfonsos die Schwächen der Natur des Dichters kennen gelernt und werden diese in der späteren Handlung immer entschiedener heraustreten — hier soll des Dichters Größe in unverkümmerter idealer Reinheit vor uns hingestellt werden. Denn auch seine Urteile über den Fürsten und Antonio, obwohl man in ihnen schon den Schatten kommender Ereignisse wahrnehmen kann (Mangel an Vertrauen dem Fürsten gegenüber; feindlicher Gegensatz zu Antonio), sind maßvoll und Zeugnis einer durchaus edlen und hohen Sinnesart; die Worte: „er besitzt, ich mag wohl sagen, alles, was mir fehlt“, enthalten ein rückhaltloses Zeugnis wahrer Selbsterkenntnis, der ihn freilich dann zugleich auch lehren müßte, daß seiner Natur versagt sei, wonach er im stillen rang: welt- und staatsmännische Auszeichnung.

2. Szene. Monolog Tassos. Die bedeutsamste Aufdeckung seines ganzen Innenlebens, und somit ein wichtiger Beitrag zum Verständnis auch einzelner der früheren Stellen (vgl. oben S. 476 ff.). Auf folgende Punkte vornehmlich wird zu achten sein: (a) Tasso teilt uns in klaren Worten mit, was zuvor „sein Vorsatz, sein kluger Wunsch“ gewesen war, nämlich nicht eher im Geständnis seine Liebe zu offenbaren, als „bis er sich wert und werter ihr zu Füßen legen könne“; und zwar durch große Taten hofft er dieses zu erreichen. — (b) Nun ist das höchste Glück, dem er sich nahe träumte, schönste Wirklichkeit geworden, „ein Glück, das über alle Träume geht“; als ein unverdientes Geschenk hat er es empfangen, der Geliebten Vertrauen ihn schon für würdig erklärt, noch ehe er sich durch große Taten ihrer wert gemacht; sein heißer, bisher im Innersten verborgener Wunsch ist auf das köstlichste nicht nur erfüllt, sondern „belohnt“ (ein Zeugnis seiner idealistisch überspannten Denkungsweise). In dem Rausche dieses höchsten Glückes setzt er sich über die Mahnung: „ich soll entbehren, soll mich mäßig zeigen und so verdienen, daß du mir

vertraust", obwohl er sich dieselbe vergegenwärtigt, hinweg, hält vielmehr an seinem Ideal fest und will nachträglich dem höchsten Heldentum und höchsten Heldenruhm, d. h. der Heldengröße nachjagen in ihrem Dienst.

> O daß die edelste der Taten sich
> Hier sichtbar vor mich stellte, rings umgeben
> Von gräßlicher Gefahr! Ich dränge zu
> Und wagte gern das Leben, das ich nun
> Von ihren Händen habe — forderte
> Die besten Menschen mir zu Freunden auf,
> Unmögliches mit einer edlen Schar
> Nach ihrem Wink und Willen zu vollbringen.

Diese Heldengröße wird sich mit der Dichtergröße verbinden, beides aber mit dem anderen Gut seiner Liebe, welche dem Besitz jener anderen Güter Wert und Weihe gibt. Dieses seherische Schauen erreichter Ideale gleicht der Vision in I, 3. — (c) So betritt er „voll Mut und Ahnung, freudetrunken schwankend" diese neue Bahn. Zu den Freunden, im Bunde mit welchen er nach Heroenart großen Unternehmungen nachgehen will, wird zuerst auch Antonio gehören müssen; so lag es auch im Wunsche der Geliebten. In dieser Stimmung idealistischer Überschwenglichkeit trifft ihn Antonio.

3. und 4. Szene.

3. Szene. Tasso und Antonio. Ein überschauender, den Eingang und den Ausgang dieser Szene zusammenstellender Blick unterrichtet schnell über ihre Bedeutung: Im Anfang Tassos dringendes dreimaliges Werben um die Freundschaft Antonios, zum Schluß eine Herausforderung desselben, ja ein Angriff auf Antonio zugleich mit der Erklärung vollen Hasses und höchster Verachtung für diesen, ein jäher Umschlag also innerhalb dieser Szene selbst, aber auch in ihrem Verhältnis zu der voraufgehenden; die erste der großen, so stolz geträumten Heldentaten ist ein mit Hohn zurückgewiesener Versuch, Vertrauen und Freundschaft mit Gewalt zu ertrotzen, ein Ausbruch leidenschaftlicher Selbstvergessenheit, die Aufdrängung eines Zweikampfes, der ihm als einem „übereilten Knaben" versagt wird, weil er einen Hausfriedensbruch voraussetzt, endlich eine unritterliche Schmähung und Bedrohung eines Gegners. Er selbst zerstört das eigentliche Ideal der Heldengröße bei dem ersten Schritt auf dem Wege dahin und schädigt zugleich das andere Gut, das er in der Neigung der Fürstin besitzt. Denn wenn er sich wiederholt auf „der Fürstin Wort" beruft, welche sie zu Freunden wünsche, diese Freundschaft hoffe und wolle, so ist das nicht nur Taktlosigkeit und nicht nur ein unzeitiges Vorgreifen, sondern eine Art Vertrauensbruch; denn er gibt das zarteste Verhältnis stillsten Einvernehmens der Öffentlichkeit preis. In allem diesen liegt eine schwere Verschuldung Tassos; zugleich werden uns die tieferen, in seiner

Natur liegenden Gründe dieser Schuld aufgedeckt; der Mangel an Weltklugheit, an richtigem Verständnis für die wirkliche Welt, an Menschenkenntnis. (Die letztere verrät sich durch nichts so sehr, als durch das von grober Selbsttäuschung eingegebene Wort gleich bei der ersten Begrüßung: „dich kenn' ich nun und deinen ganzen Wert.") — Anderseits ist diese Verschuldung Tassos aus der voraufgehenden Handlung völlig erklärlich und mit einer Berechtigung unlöslich verschlungen. Er trug Antonio die Freundschaft an aus den edelsten und idealsten Beweggründen, folgte dabei dem idealen Zug seiner Seele („doch schöner ist's, wenn uns die Seele sagt, wo wir der feinen Vorsicht nicht bedürfen"), hatte in edler Selbstlosigkeit volle Anerkennung für den Wert und die Vorzüge des anderen, „des edlen Mannes", der berechtigt sei, ihm zu raten, ihn zu warnen, dem „Erfahrung als langerprobte Freundin an der Seite" stehe; er wollte „die Wollust genießen, die schönste guter Menschen, sich dem Besseren vertrauend ohne Rückhalt hinzugeben"; er meinte den Wunsch der edlen, von beiden hochverehrten Fürstin zu erfüllen; er behauptete seine Fassung selbst nach „dem kalten Griff Antonios in der Seligkeit, von welcher er ganz erfüllt, sich selber kaum noch faßt"[1]) und wiederholte seine Werbung zweimal, zuerst in bescheidenster Unterordnung („o nimm mich, edler Mann, an deine Brust und weihe mich, den Raschen, Unerfahrenen, zum mäßigen Gebrauch des Lebens ein"), sodann sich ihm zur Seite stellend, damit sie vereint ihre Dienste der Fürstin bietend, „für sie das Würdigste zu tun vermöchten"; er hat nun gewiß ein volles Recht, als die abweichende Kälte und verletzende Ironie Antonios zur kleinlichen Beneidung, ja zur hämischen Begrinsung des von der Fürstin Hand ihm gewundenen Kranzes wird, im Vollgefühl seines Dichterwertes und seiner Dichtergröße, im Gefühl endlich der Bescheidenheit, die ihn bei jener Dichterkrönung erfüllte und auch noch erfüllt, sich aufzurichten in sittlicher Entrüstung. Ja, wir verstehen vollkommen, wenn „seine Verehrung für Antonio nunmehr in glühenden Haß umschlägt, das erhöhte Selbstgefühl sich als verachtender Stolz emporrichtet und die Wärme des Gefühls zur siedenden Leidenschaft wird, die alle Dämme durchbricht"[2]); das Bild, das die Höhe seiner Verschuldung zeigt, wird ebenso zur Erscheinung seiner höchsten sittlichen Erhabenheit. Antonio erscheint, mit dem sittlichen Maßstabe gemessen, klein und niedrig, obwohl er formell im Rechte ist, T. groß, obwohl er als ein unreifer Knabe behandelt und sein Tun „unsittlich" genannt wird. Er hat ein Recht, sich auf „der Seele Hoheit" zu berufen unmittelbar vor dem Augenblick, wo er tief zu Fall kommen soll, den „Edelmann" für sich in Anspruch zu nehmen, wo er im Begriff ist, durch ein unritterliches Vorgehen diesen Ehrennamen zu trüben. Unlösliche Verschlingung von Verschuldung und Berechtigung, wichtig

1) K. Hillebrand, Deutsche National-Literatur II, 192.
2) Eysell a. a. O. S. 66.

zum Verständnis der nun folgenden Entwickelung in dem psychischen Zustande Tassos, sowie zur billigen Beurteilung der krankhaften Auffassung seiner soeben gemachten Erfahrungen. Es ist die dritte Verwendung einer Peripetie innerhalb dieser Szenengruppe: die Erscheinung höchster und idealster sittlicher Erhebung in Tasso wandelt sich infolge einer verzeihlichen Verirrung um in das Bild einer vorübergehenden Erniedrigung. Diese wird verhängnisvoll dadurch, daß sie durch eine wachsende Verschuldung T.s zu einer dauernden wird; denn es wird nunmehr das Bild T.s sich fort und fort verdunkeln, wie in gleichem Verhältnis das Bild Antonios sich stetig erhellt bis zu dem Ausgleich nach der Schlußkatastrophe. — Auf einen Punkt in der Entwickelung dieses Ausgleichs werden wir andeutend jetzt schon vorbereitet durch die Worte T.s, die sich in einer von ihm selbst noch nicht geahnten Weise erfüllen sollen:

Zeit und Bekanntschaft heißen dich vielleicht
Die Gabe wärmer fordern, die du jetzt
So kalt beiseite lehnst und fast verschmähst.

4. Szene.[1]) Alfonsos Dazwischenkunft. Neue Peripetie. Was T. von sich sagt, gilt von der ganzen Handlung: ihre dahineilende Bewegung wird durch des Fürsten Blick gebändigt. — Auf die Verschuldung T.s, deren äußerliche Bedeutung Alfonso zusammenfassend charakterisiert als einen Bruch des Hausfriedens und ein Durchbrechen der Schranken höfischer Sitten und Gesetze, folgt eine Sühne: die Haft T.s in mildester Form; es wird ihm der Degen[2]) abgefordert und aufgegeben, „auf dem Zimmer zu bleiben, von sich und mit sich selbst allein bewacht". Aber diese Sühne bedeutet für T. mehr, als die Außenstehenden zu ahnen vermögen: den jähesten Sturz aus der Höhe seiner Heldenträume, das kläglichste Ende seiner so stolz geplanten Heldenlaufbahn, die demütigendste Erniedrigung auf dem ersten Schritt zur Heldengröße, Vernichtung seiner Heldenehre, noch ehe sie erworben war; der Untergang aller seiner Ideale und Träume von einer Vereinigung der Dichtergröße mit Heldengröße und von dem, was diese Vereinigung für seine Liebe werden sollte, „das Grab seines Glückes und seiner Hoffnung". Wir verstehen nun, was dem Fürsten und Antonio nicht völlig verständlich sein kann, wie tief Tasso durch diese ihm auferlegte Szene erschüttert wird, und wie er dazu kommt, zu dem Degen den Kranz hinzuzufügen, den er soeben noch als ein heiliges, als das höchste Gut erachtet hatte und gegen eine Welt zu verteidigen entschlossen gewesen war (Sz. 3). Aber er verleugnet, weil er die Heldengröße nunmehr niemals werde erringen können, mit der „Verleugnung dieses herrlichen Geschenkes" auch die Dichtergröße.

---

1) Wir fassen auch hier sofort die Höhen ins Auge.

2) Er erhielt ihn, als er als Kavalier des Kardinals Luigi (s. oben S. 465) denselben auf einer Reise nach Frankreich begleitete.

Ich nehme selbst von meinem Haupt die Zierde,
Die für die Ewigkeit gegönnt mir schien.
. . . .
Geselle dich zu diesem Degen, der
Dich leider nicht erwarb, um ihn geschlungen
Ruhe, wie auf dem Sarg der Tapfern, auf
Dem Grabe meines Glücks und meiner Hoffnung!

Das Hauptthema Ia (das Ringen nach Vereinigung von Dichtergröße und Heldengröße) verwandelt sich nunmehr in ein anderes: die Trauer um die Vernichtung der Heldenehre; vgl. die Behandlung des gleichen Themas im Aias des Sophokles, im Philotas, im Götz von Berlichingen, s. S. 17, 30, 218, 271, 275, 368. Aber diese Heldenehre und auch ihre Vernichtung ist nur in der Idee vorhanden. Auch hat der Held nicht wie Aias, Philotas, Götz v. B. das klare Gefühl, dieselbe durch eigene Schuld vernichtet zu haben; vielmehr erkennt er in diesem Punkte nicht einmal eine kleine und leise Schuld an, sondern verstrickt sich je weiter, je mehr in den krankhaften Wahn, daß die Heldenehre und Heldenlaufbahn ihm durch anderer Schuld vernichtet sei. Die früher schon I, 2 bez. krankhaften Neigungen seiner Natur brechen heraus, und mit dem Thema: Verbitterung und Trauer über eine angeblich durch anderer Schuld vernichtete Heldenehre (Hauptthema Ib) verbindet sich nunmehr das andere oben S. 482 genannte Th.: eine innere Entwickelungsgeschichte von krankhaften Zuständen zu verderblichen Krisen oder zur Genesung (Hauptth. II).

Die dazwischen liegende Einzelausführung macht die feine psychologische Entwickelung dieser ganzen inneren Handlung noch verständlicher: T. legt uns völlig überzeugend die Entstehung des Zwistes bis zu dem letzten leidenschaftlichen Ausbruch dar, auch sein inneres Recht zur höchsten sittlichen Entrüstung über Antonios Verhalten, endlich die innere Berechtigung zur Überschreitung der Schranken von Sitte und Gesetz („auf keinem Boden darf ich niedrig sein, Erniedrigung auf keinem Boden dulden"); er hat ein gewisses Recht selbst zu dem Satz: „dieser hat alle Schuld, wenn ich mich schuldig machte"; aber eben jene unlösliche Verschlingung von Berechtigung und Verschuldung hindert ihn das Etwas von äußerer Schuld anzuerkennen, die er durch die Herausforderung auf sich geladen, läßt ihn auch überhören die unparteiische Sprache Alfonsos („mehr als ihr beide sagt und sagen könnt, läßt unparteiisch das Gemüt mich hören"), die Zusicherung des Fürsten, daß Antonio, wenn er den Dichter beleidigt, ihm auf irgendeine Weise, wie er es fordern werde, genug zu tun habe, die Erklärung, daß der Fürst ihm vergebe und das Gesetz um seinetwillen lindere. Er glaubt sich nur als ein „Verbrecher" angesehen, fühlt sich nur als Gefangener und überwältigt vom jähen Fall. — Antonio hat kein volles Verständnis für den Seelenzustand Tassos, noch für das, was nach den obigen Ausführungen dieser jähe

Fall für den Dichter bedeutete; er kann dieses Verständnis nicht haben; denn er kennt T.s Ideale und Zukunftsträume nicht und weiß nicht, wie nahe dieser das höchste Glück schon wähnte. Er sieht in der Übereilung des Dichters nur die Folge seines „hohen Dichterschwunges", seines „unbegrenzten Sinnes" und einer jugendlichen Unreife („wie leicht der Jüngling schwere Lasten trägt" usw.). In diesem Sichnichtverstehen liegt die treibende Kraft für die weitere Entwickelung der inneren Handlung. Ihr Ziel ist das schließliche Einverständnis als Folge einer schweren Katastrophe; auf dieses Ziel bewegt sich die folgende Handlung hin, daß Antonio schnell zur Selbstbesinnung und damit auch zu einer immer besseren Würdigung Tassos, endlich auch zu dem aufrichtigen Verlangen, seine Schuld zu sühnen, gelangt, Tasso hingegen sich in das Gefühl der eigenen Schuldlosigkeit immer tiefer hineinbohrt, gegen jede Selbsterkenntnis sich verschließt, die umgebende Welt nicht verstehen will, von jedem Gedanken einer Sühne auch seiner leisen Schuld sich immer weiter entfernt und diese dadurch in eine immer schwerere verwandelt in ebendemselben Maße, in welchem Antonio die seinige mildert. Das Tragische aber ist, daß die vermeintliche Vernichtung seiner äußeren (relativen) Ehre durch anderer Schuld ihn dazu führt, selbst durch eigene Schuld die innere (absolute) Ehre zeitweilig zu vernichten[1]), und daß er nahe daran ist, zu der angeblichen Vernichtung der noch gar nicht erworbenen, sondern nur in der Idee geschauten, in kühnen Hoffnungsträumen ersehnten Heldenehre in Wirklichkeit die Dichterehre zu schädigen. So wird die Geschichte der psychischen Krankheit T.s (Hauptth. II) zu einer Geschichte seines Verhältnisses zum Ehrbegriff (Hauptth. Ib; vgl. oben das ähnliche Thema in Minna von Barnhelm S. 132 und in Götz v. B. S. 271) und das Ziel: der Untergang oder die Genesung. Der Schüler wird aus der ersten Lesung des Dramas selbst finden, daß diese beiden Gegensätze hier in eigentümlichster Weise gleichsam verknüpft werden: scheinbarer Untergang (in der letzten Katastrophe) und Genesung (wenigstens im Ausblick aufgezeigt).[2])

5. Szene.

Antonio und Alfonso. Ein Ausklingen der vorher in so heftige Bewegung gesetzten Stimmungswelt; zugleich ein vorbereitender Übergang zu der folgenden Handlung und ihrer weiteren Entwickelung, wie sie unsere letzten Bemerkungen zu Szene 4 angedeutet haben. Die Höhe liegt in Antonios offenem, den innersten Adel seiner Seele (γενναιότης) bezeugenden Bekenntnis seiner Schuld, in den Schlußworten:

---

1) Über diesen Unterschied von äußerer, relativer, und innerer, absoluter Ehre vgl. oben S. 94 u. 138 ff.

2) Ant.: „Ob ich, mein Fürst, ob dieser heiße Kopf den Streit begonnen? . . . ist eine weite Frage, die wohl zuvörderst noch auf sich beruht." T.: „Wie das? mich dünkt, das ist die erste Frage, wer von uns beiden recht und unrecht hat." — Sollte hier nicht zu schreiben sein: „zweite Frage"?

„Ich bin beschämt und seh' in deinen Worten,
Wie in dem klarsten Spiegel meine Schuld!
Gar leicht gehorcht man einem edlen Herrn,
Der überzeugt, indem er uns gebietet."

Es ist das erste Schuldbekenntnis Antonios, die erste Betätigung seines Willens, seine Schuld auch zu sühnen. In der Mitte steht eine ihm auch von außen auferlegte (objektive) Sühne. Diese liegt in dem Urteil des Fürsten, der ihn „als den Klügsten für den Schuldigen erkennt", dem es besser anstünde, den jüngeren zu leiten (wie T. selbst es erbeten hatte), als mit ihm zu zürnen. Dieses Richterurteil ist ein ausgleichendes Gegenstück zu dem Urteilsspruch des Fürsten über Tasso in Sz. 4, das uns seinen Gerechtigkeitssinn von neuem und noch voller erkennen läßt. Auch bedarf es dieser von außen auferlegten Sühne; denn nicht sofort schon im Beginn der Szene hat Antonio ein klares Schuldgefühl, sondern erst stufenweise wird er zu demselben geführt. Ton und Inhalt der Eingangsworte gleichen noch völlig seinen, eine kalte Überhebung bekundenden Reden in Sz. 4 („wo schwärmt der Knabe hin?" usw.). Darauf durch des Fürsten leise Mahnung schnell an seine Pflicht erinnert, erklärt er sich bereit, auf erlaubtem Boden die dem Dichter zuvor versagte Genugtuung mit der Waffe zu geben, und entfernt dadurch auch den leisesten Schein, als sei etwas von der ihm mittelbar vorgeworfenen „Feigheit" bei jener Weigerung mitbestimmend gewesen. Er ist danach schon imstande, T.s Verirrung selbst in mildernder Weise darzustellen („und seinen Lippen ist im größten Zorne kein sittenloses Wort entflohen", während Tasso ihn doch nicht nur der „Feigheit" beschuldigt, sondern auch sein Verhalten „dem schmutzigen Gewebe der Spinne" verglichen und eben dadurch Antonio veranlaßt hatte, den Dichter „unsittlich" zu nennen). Wenn sodann Alfonso in dieser Szene Antonio geradezu beauftragt, Tasso in des Fürsten Namen „die volle Freiheit wiederzugeben, mit edeln, wahren Worten sein Vertrauen wieder zu gewinnen und dies zu verrichten, sobald er nur immer könne, damit, noch ehe man scheide, Friede werde", so wird die weitere tatsächliche Sühne vorbereitet, die Antonio dem Dichter schuldig ist. Zugleich wird damit auf den Gang der weiteren Entwickelung hingewiesen, wie sie geradeswegs zu verlaufen hätte und vielleicht auch verlaufen würde, hätte T. selbst Zeuge solcher ihm, dem Abwesenden, gewordenen Genugtuung sein können, und lägen die Wunden seines Gemütes und die Gründe seines Schmerzes nicht tiefer, träte endlich nicht eine andere, seinen Weg kreuzende Einwirkung hinzu. Auch auf diese werden wir bereits vorbereitet durch Alfonsos Worte: „Leonore mag ihn erst mit zarter Liebe zu besänftigen suchen."

Ein kurzer Rückblick auf die Höhenpunkte der ganzen bisherigen Handlung wird unwillkürlich die Höhe in Aufz. I (die Dichterkrönung T.s) mit dieser Höhe in II, 4 (die Abgabe des Degens und die Rückgabe des Kranzes) zusammenstellen. Beides sind Höhen

in der Handlung des Hauptth. Ia, stehen in dem Verhältnis eines Gegensatzes, nämlich von kühnster Hoffnung zu schmerzlichster Entsagung; aber diese Entsagung ist noch nicht die einer rechten Selbsterkenntnis des Dichters und keine freiwillige nach dem Wunsche der Prinzessin, sondern eine unfreiwillig herbeigeführte. So ist auch diese Handlung nur scheinbar abgeschlossen; in Wahrheit wird sie ihren Abschluß erst mit jenem anderen Ziele der freiwilligen Entsagung finden. — Dazwischen ist mit der zweiten Erklärung der Prinzessin in I, 1 und mit ihrer Nachwirkung in II, 2 die weitere Höhe einer anderen Handlung getreten, welche dem Thema von der begehrenden und entsagenden Liebe gilt. Auch diese Höhe weist zurück auf jene der Dichterkrönung in I, 3, mit der sie eng verflochten ist, wenn man auf die „Liebe und Heldengröße" in Verbindung setzenden Ideale T.s sieht oder auf das bei jenem Anlaß leise gegebene erste Liebesgeständnis der Prinzessin. Diese Handlung (Th. der Liebe) ist mitten in ihrer Entwickelung und weist, nachdem die kühnen Hoffnungen Tassos anscheinend scheiterten, auf neue Verwickelungen der kommenden Handlung hin.

III. Aufzug.[1])

I. Der Bau. 5 Szenen wie im Aufz. II; von diesen sind die Hauptszenen offenbar Sz. 2 (Prinzessin und Gräfin L.) und Sz. 4 (L. und Antonio); dazwischen liegt ein bedeutsamer Monolog der Gräfin L. in Sz. 3; es bleibt Sz. 1, der Monolog der Prinzessin, ein Eingangsakkord und Sz. 5 ein Monolog der Gräfin als Ausgang und zur Überleitung auf die folgende Handlung.

II. Die Personen. — Es ergibt sich, daß Alfonso, der über den Parteien stehende weise, vermittelnde Fürst, sich zurückgezogen hat: das Feld scheint den Parteien überlassen, aber auch Tasso fehlt; seine Sache wird durch die Prinzessin geführt; Antonio selbst aber ist nicht mehr nur Gegner, sondern zur Sühne und Versöhnung bereit. So scheint der Parteigegensatz im Schwinden: da greift Leonore ein und wird, wie schon äußerlich in 4 Szenen des Aufzuges, so noch mehr durch ihr Tun zur führenden Person.

III. Die Handlung. A. Die äußere Handlung. Leonore wirkt in arglistiger Absicht auf die Entfernung Tassos hin; die Prinzessin gibt zögernd ihre Einwilligung (Sz. 2); Antonio legt, dieser Entfernung entschieden widerstrebend, nach dem II, 5 geäußerten Wunsch des Fürsten das Werk der Versöhnung in die Hand ebendieser Gräfin und fördert dadurch, ohne es zu wollen, die Verwickelung. Also Vorbereitung

---

1) Das vorwiegende Interesse des Schülers wird den ersten beiden Aufzügen angehören; schon damit dasselbe nicht erlahme, wird nunmehr, nachdem die Grundlegung zum Verständnis der gesamten Handlung gegeben ist, ein kurzer summarischer Überblick über die folgenden Aufzüge zur Vermittelung einer allgemeinen Totalauffassung genügen.

und Anspinnung einer kleinen Intrige von seiten der Gräfin, an welcher die Prinzessin nur zulassend, Antonio nur unwissend teilhaben; vgl. die erste Hinweisung auf diese Rolle der Gräfin in den Worten Alfonsos I, 4 von der Neigung L.s, zuweilen in das Spiel die zarten Hände zu mischen; s. S. 481.

B. Innere Handlung. 1. Die Prinzessin. Selbstanklage der Prinzessin im Gefühl ihrer leisen und so verzeihlichen Mitschuld: „es warnte mich mein Geist" . . . „ich trieb den Jüngling an" usw. So macht sie in selbstlosester Hingabe Tassos Fehler zu ihrem Fehler, seine Schuld zu ihrer Schuld. Es warnt sie auch jetzt ihr Geist, als L. mit dem Plane, Tasso zu entfernen, hervortritt. Denn nur zögernd, mit halbem Herzen und bedingterweise gibt sie ihre Einwilligung: „Ich gebe nicht mein Ja, daß es geschehe" . . . „Du peinigst mich und weißt nicht, ob du nützest" . . . „Entschlossen bin ich nicht, allein es sei, wenn er sich nicht auf lange Zeit entfernt" (Worte, welche die Gräfin später IV, 2 verändert und mißbraucht, s. unten); sie übernimmt auch für den Entfernten liebevoll die Fürsorge, und damit jede Deutung abgewehrt werde, als sei den Dichter zu entbehren kein schweres Opfer für sie, wird uns noch einmal der volle Einklang ihrer Seele mit derjenigen des Dichters, sowie die Geschichte ihrer stillen Neigung mitgeteilt, wie dieser Seelenbund ihrem zur Entsagung und zum Verzicht auf sogenanntes „Glück" bestimmten Leben Inhalt und neuen Wert gegeben habe. Die Freude am Gesange war ihr ein Ersatz gewesen in der entsagenden Einsamkeit. Diese Freude hatte ihr Gemüt für die Sprache des Dichters besonders empfänglich gemacht; auch dieser Freude mußte sie entsagen: da wird des Dichters Umgang ihrem Gemüt ein anderer und um so wertvollerer Ersatz. Wiederum gedenkt sie wie in II, 1 der ersten Begegnung mit Tasso:

> Da stellte mir den Jüngling
> Die Schwester vor; er kam an ihrer Hand
> Und, daß ich dir's gestehe, da ergriff
> Ihn mein Gemüt und wird ihn ewig halten.

(Dritte Erklärung ihrer Liebe und Höhepunkt.) Sie schildert den Gram ihrer Seele und die Verödung ihres Lebens, wenn sie ihn nun missen soll („die Hoffnung ihn zu sehen, füllt nicht mehr den kaum erwachten Geist mit froher Sehnsucht" usw.) und läßt diese Gedankenreihe ausmünden in das der vertrauten Freundin unverhüllt aufs neue abgelegte Geständnis ihrer tiefen Neigung:

> Ihn mußt' ich ehren, darum liebt' ich ihn,
> Ich mußt' ihn lieben, weil mit ihm mein Leben
> Zum Leben ward, wie ich es nie gekannt.

(Vierte Erklärung ihrer Neigung.) Die Schlußworte aber lassen nun zum erstenmal und deutlich das Thema anklingen, welches Goethe selbst als ein Th. dieses Dramas bezeichnet hat, s. oben S. 461: die

Trauer eines scheidenden Gemüts um ein entschwindendes Glück (Nebenthema 2).

> Es reißt sich los, was erst sich uns ergab,
> Wir lassen los, was wir begierig faßten.

Der Gesamteindruck von ihrer Persönlichkeit: ein ideales Bild der tiefsten, zartesten, selbstlosesten entsagenden Liebe (Sz. 2).

2. Antonio. Er legt ein offenes Bekenntnis der Schuld ab (das zweite, s. oben II, 5 S. 493), das um so wertvoller ist, als er hierzu vom Fürsten nicht veranlaßt war, und als auch keinerlei Rücksicht auf die Gräfin ihn dazu bestimmen konnte: „ja, mich verdrießt — und ich bekenn' es gern —, daß ich mich heut so ohne Maß verlor"; auch bemäntelt er die Schuld nicht, sondern erklärt sie nur aus der allgemein menschlichen Schwäche, wenn er sie auf „den bösen Genius" zurückführt, der „uns an der Seite lauert und gewaltsam auch von Zeit zu Zeit ein Opfer haben will", und wenn er die gefährliche, versucherische Macht des Neides psychologisch zu deuten sucht. Er bezeugt die Aufrichtigkeit seiner Gesinnung gegen Tasso, so sehr er auch die Schwächen desselben erkennt, sie auch von neuem sich und uns vorhält, durch den ernsthaften Widerstand, den er der Absicht der Gräfin, den Dichter jetzt vom Hofe zu entfernen, entgegensetzt: ja er nimmt „völlig ohne Leidenschaft und unparteiisch" die Aussöhnung und ein verträgliches Zusammenleben mit ihm in sichere Aussicht und entledigt sich nun erst, nachdem wir die Sprache seiner eigenen Überzeugung deutlich und genügend vernommen haben, des Auftrages des Fürsten durch die folgenreiche Bitte an die Gräfin, „alles zu tun, was sie könne, daß dieser Mann sich finde und alles wieder bald im gleichen sei", damit seine eigene persönliche Einwirkung bei T. einen empfänglichen Boden finde.

Gesamteindruck: eine gereifte, klare, einer Selbsterkenntnis schnell fähige und zur Sühne leicht bereite, charaktervolle Persönlichkeit, welche aus diesem Grunde auch andere zu leiten besonders berufen erscheint. Die lichten und idealen Seiten also in seinem Bilde treten immer deutlicher heraus (Sz. 4).

3. Leonore. Mit ihrem Eingreifen eröffnet sich ein Einblick in das Wesen einer neuen Gattung der Liebe, die nicht begehrt, wie die Liebe Tassos, aber auch nicht entsagt, wie die der Prinzessin, die ebenfalls eine edle und platonische ist, wie jene, aber dennoch selbstisch im Gegensatz zur selbstlosesten der fürstlichen Freundin, die den Dichter liebt als Dichter, nicht als Menschen, die vor allem sich selbst im Liede geliebt sehen will als gefeiertes Ideal gleich der Laura Petrarchs, und durch des Dichters unsterbliches Lied selbst zur Unsterblichkeit erhoben zu werden wünscht:

> Wie reizend ist's, in seinem schönen Geiste
> Sich selber zu bespiegeln! Wird ein Glück
> Nicht doppelt groß und herrlich, wenn sein Lied
> Uns wie auf Himmelswolken trägt und hebt?
> Dann bist du erst beneidenswert!

Diese selbstische Liebe macht die Gräfin berechnend, sophistisch, ja sogar unwahr selbst ihrer arglos vertrauenden Freundin, aber auch dem klugen Antonio gegenüber („es wär' am besten, dächt' ich, Tasso reiste auf eine Zeit von hier; er könnte ja nach Rom — auch nach Florenz sich wenden“ usw. Sz. 2 ... „Du mußt ihn haben, und ihr nimmst du nichts ... sie wird sich freuen, wenn sie ihn fern, wenn sie ihn glücklich weiß ... ich komme wieder und ich bring' ihn wieder, so soll es sein!“ Sz. 3 ... „Ich sollte denken, wenn er sich von hier auf eine kurze Zeit entfernte, sollt' es wohl für ihn und andere nützlich sein.“ Sz. 4, dazu vgl. die ganze 5. Sz. — Gesamteindruck: ein Gegenbild zu der idealen Erscheinung der Prinzessin, aber auch zu der geraden, offenen und ehrlichen Natur Antonios, und geeignet, die mißtrauische Seele Tassos in gefährlichster Weise zu verwirren.

Aber auch zur Charakterzeichnung 4. Tassos, obwohl dieser persönlich jetzt nicht auftritt, gibt dieser Aufzug weitere ergänzende und wichtige Beiträge. Zunächst ist jeder Zug in der Schilderung der idealen Liebe der Prinzessin (Sz. 2) ein Pinselstrich auch zu dem idealen Bilde Tassos, als des Gegenstandes solcher Liebe; auch das Verlangen der Gräfin, den Dichter zu besitzen, um selbst durch ihn verherrlicht zu werden, wird unwillkürlich zu einer Verherrlichung T.s selbst. Aber sie trägt auch Züge seiner kleinen, in den Augen der Frauen freilich liebenswürdigen Schwächen hinzu: sein natürliches Ungeschick und sein unpraktisches Wesen, das die fürsorgende Hilfe anderer für ihn nötig macht. Dazu zeichnet Antonio durchaus leidenschaftslos und unparteiisch ergänzende Züge der bedenklicheren Fehler Tassos: seine „Selbstigkeit“ und seinen „Stolz“, und entwirft schließlich ein ausgeführtes Charakterbild, das alle Züge enthält, die zum Verständnis und zur Beurteilung der Doppelnatur des Dichters und seiner Ideale, endlich der schon vorbereiteten und weiter noch bevorstehenden Verwickelung wesentlich sind.

Bald
Versinkt er in sich selbst, als wäre ganz
Die Welt in seinem Busen, er sich ganz
In seiner Welt genug, und alles rings
Umher verschwindet ihm.

. . . .

Dann will er alles fassen, alles halten,
Dann soll geschehen, was er sich denken mag;
In einem Augenblicke soll entstehen,
Was jahrelang bereitet werden sollte,
In einem Augenblick gehoben sein,
Was Mühe kaum in Jahren lösen könnte.
Er fordert das Unmögliche von sich,
Damit er es von andern fordern dürfe.
Die letzten Enden aller Dinge will
Sein Geist zusammenfassen; das gelingt
Kaum einem unter Millionen Menschen.
Und er ist nicht der Mann.

Aber welchen besonderen Inhalt diese Charakteristik erhält, wenn wir der weltumspannenden, Helden- und Dichtergröße einigenden Pläne T.s gedenken, das ahnt Antonio selbst nicht. Auch auf Ausbrüche seiner Leidenschaftlichkeit, in welchen der Dichter sich zu Schmähungen auf den Fürsten, ja auf die Fürstin selbst hinreißen läßt, werden wir hier bereits vorbereitet, wie diese Mitteilungen zugleich nach rückwärts deuten und das kalte Benehmen Antonios in etwas milderem Lichte ansehen lehren.

IV. So stellt dieser Aufzug das Nebenthema von dem Gegensatz zwischen begehrender und entsagender Liebe als das nächste in den Vordergrund und trägt eine neue Seite hinein: die oben bez. Eigenart der Liebe L.s. Daneben wird das Hauptth. II in Sicht gestellt, und als ein neues Nebenthema der Gegensatz zwischen Weltmann und Dichter (vgl. oben S. 483) angekündigt. Endlich wird der Grund zur Entwickelung einer weiteren tragischen Schuld gelegt: hatte der erste kleine Fehler der Prinzessin, die so edel gemeinte Erklärung ihrer Gegenliebe (II, 1), schon ein Leid von unverhältnismäßiger Größe und ein verhängnisvolles Unheil heraufbeschworen, so wird ein neuer Irrtum derselben, der wiederum aus edelster Gesinnung, dem arglosen Vertrauen zur nächsten Freundin und der bangen Fürsorge für den Freund, entspringt, ein Anlaß zu neuem, übergroßem Weh.[1])

IV. Aufzug.

I. Der Bau. Wiederum 5 Szenen, wie in Aufzug II und III; drei Monologe Tassos und zwei Dialoge: Tasso und Leonore (Sz. 2); Tasso und Antonio (Sz. 4). Von den Monologen bilden zwei den Eingang und Ausgang (Sz. 1 und 5); der dritte trennt den ersten Dialog von dem zweiten.

II. Personen. Tasso tritt ganz in den Vordergrund; er erscheint zum erstenmal wieder nach dem schweren Schlag, der ihn betroffen. Wir sehen diesem Auftreten mit besonderer Erwartung entgegen und unsere vollste Teilnahme sammelt sich um seine Person. Zu ihm tritt die Freundin Leonore, die durch unvorsichtiges Planen zu seiner Gegnerin wird; sodann Antonio, der aus einem Gegner ihm ein Freund zu werden aufrichtig wünscht. Es fehlen der Fürst und die Prinzessin, deren reine, unerschütterte Teilnahme den Dichter vor weiteren Verirrungen am leichtesten hätte bewahren können.

III. Die Handlung. A. Die äußere Handlung. Folgende Tatsachen bezeichnen die Entwickelung derselben: (1) der von der Gräfin dem Dichter in selbstischer Absicht gegebene und verhängnisvoll auf ihn

1) Vgl. Eysell a. a. O. S. 73: „Wie die kleine Schneeflocke auf der Höhe der Alpen abgelockert in allmählichem Falle zur ungeheuren Lawine wird, welche in ihrem Sturze alles begräbt, so wächst der kleine Fehler unter dem Einfluß der Verhältnisse zu riesenhafter Größe und bringt unendliches Weh über Unzählige.“ Diese Worte bezeichnen sehr richtig den Kernpunkt jeder tragischen Wirkung.

einwirkende Rat, er solle sich von Ferrara entfernen; (2) die Änderung, welche die Gräfin bei Wiedergabe der Worte der Prinzessin: „du weißt nicht, ob du nützest", Tasso gegenüber vornimmt: „sie wird dich gern entlassen, wenn es zu deinem Frieden dient" (diese Fassung wird Anlaß, daß Tasso Sz. 3 g. E. nicht mit Unrecht die bedingende Form ganz abstreift und die begründende dafür einsetzt: „sie wird mich gern entlassen, wenn ich gehe, da es zu meinem Wohle gereicht"); (3) die Aufhebung der Haft Tassos; (4) das Bekenntnis der Schuld, das Antonio vor Tasso selbst freimütig ablegt; (5) die Werbung Antonios um die Freundschaft des Dichters; (6) die Bitte Tassos, Antonio möge ihm bei dem Fürsten einen Urlaub zur Reise nach Rom auswirken.

B. Die innere Handlung. Das erstrebte Ziel derselben ist Annäherung und Aussöhnung der Gegner, das in Wirklichkeit erreichte eine größere Entfremdung, diesmal durch das abweisende Verhalten T.s; die Rollen zwischen Ant. und T. werden gewechselt, und T. wird zum Schuldigen. — Hauptträger der inneren Handlung ist 1. Tasso; sie fällt mit seiner Krankheitsgeschichte zusammen (Hauptth. II). Dieselbe hat ihre treibende Macht darin, daß, wie bei Orest in der Iphigenie III, 1, „die ewige Betrachtung des Geschehenen verwirrend um sein Haupt umher sich wälzet", nur daß er sich nicht schuldig fühlt, sondern unschuldig. Das Thema seiner ewigen Betrachtung bezeichnen die Worte:

> Ist's meine Schuld, ist's eines andern Schuld,
> Daß ich mich nun als schuldig hier befinde?
> Hab' ich verbrochen, was ich leiden soll?
> Ist nicht mein ganzer Fehler ein Verdienst? (Sz. 1.)

Die Stadien seiner Krankheit aber sind folgende: (1) Das Erwachen aus den kühnsten Hoffnungsträumen zur niederdrückendsten, furchtbarsten Wirklichkeit im zunächst nur eingebildeten Gefühl ganz vernichtet zu sein.

> Wohin, wohin beweg' ich meinen Schritt,
> Dem Ekel zu entfliehn, der mich umsaust,
> Dem Abgrund zu entgehn, der vor mir liegt. (Sz. 1 Schl.)

Vgl. damit die Worte: „ich bin vom Glanz des Tages überschienen, ihr kennet mich, ich kenne mich nicht mehr." Warum der Fall ihn so zerrütten könne, verraten seine an Leonore gerichteten Worte:

> Hältst du mich für so schwach, für so ein Kind,
> Daß solch ein Fall mich gleich zerrütten könne?
> Das, was geschehen ist, kränkt mich nicht so tief,
> Allein das kränkt mich, was es mir bedeutet.

Halt und Trost ist ihm allein die Gewißheit seiner Liebe, sowie der Gegenliebe der Prinzessin (1. Monolog v. Schl.). — (2) Bitterkeit und Ironie in der Beurteilung der umgebenden Welt: des Fürsten („mich züchtigt der Fürst wie einen Schüler"; . . . „hat er von seinem Staate je ein Wort, ein ernstes Wort mit mir gesprochen?"), vor allem Antonios; hier geht seine Abneigung in die Absicht zu irren über, in den Vorsatz und festen Willen, Antonio zu hassen:

> Und irr' ich mich an ihm, so irr' ich gern!
> Ich denk' ihn mir als meinen ärgsten Feind
> Und wär untröstlich, wenn ich mir ihn nun
> Gelinder denken müßte . . .
> Ich muß
> Von nun an diesen Mann als Gegenstand
> Von meinem tiefsten Haß behalten; nichts
> Kann mir die Lust entreißen, schlimm und schlimmer
> Von ihm zu denken.

Schwere sittliche Verirrung und Verschuldung Tassos (Sz. 2). — (3) Wirkliche Blindheit der Wirklichkeit gegenüber im Hinblick auf Leonore, Antonio, endlich sogar im Hinblick auf die Prinzessin. (a) Im Hinblick auf Leonore. Hier wird T.s Verblendung zur Reife gebracht durch das richtige Gefühl, daß die Gräfin ihm gegenüber nicht völlig wahrhaft ist (sein Recht), und hätte doch aufgehalten werden müssen durch die bestimmte, zum Schluß von Sz. 2 der Wahrheit gemäß abgegebene Erklärung L.s, daß er im Wahn befangen sei, wenn er ringsum im Vaterlande verfolgt sich fühle, daß er „ein seltenes Gewebe sich selbst zu kränken dichte". Den bezeichnendsten Ausdruck dieser Verblendung Tassos geben die Schlußworte von Sz. 3, die auf uns wie tragische Ironie wirken: „Niemand betrügt dich nun, wenn du dich nicht betrügst." Engste Verflechtung von Recht und Schuld in Tasso, von Wahrheit und Unwahrhaftigkeit in Leonore. — (b) Im Hinblick auf Antonio. Völlige Verkennung der edlen und wahrhaft freundlichen Absichten desselben, unversöhnliche Verhärtung und Blindheit auch gegenüber dem durch ernste Sorge für des Dichters Wohl eingegebenen, heilsamen Rat Antonios. Wie er in dieser Verblendung das tatsächliche Verhältnis völlig umkehrt, zeigen die Worte Tassos:

> Ich kann ihm wohl verzeihen, er nicht mir;
> . . . .
> Er wirkt zu meinem Schaden, und ich kann,
> Ich mag nicht gegenwirken.

(c) Im Hinblick auf die Prinzessin. Der verhängnisvolle Beginn dieser Verblendung liegt in der Umdeutung der von der Prinzessin gebrauchten und von der Gräfin schon in veränderter Gestalt ihm hinterbrachten Worte, s. oben S. 499; die Höhe in den Schlußworten des dritten Monologs, in dem immer aufs neue wiederholten: auch du, auch du! auch sie, auch sie! Die Blindheit führt ihn hier am Ausgang des Aufzuges zu einer völligen Verleugnung dessen, was er am Eingang desselben als einzigen Trost festgehalten hatte (s. oben), aber auch zu einem Verrat an dem Fürsten, sowie an der unentwegten, hingebenden Treue der Prinzessin, deren Verhalten die Kehrseite zu diesem Bilde ist. Diese Untreue Tassos ist die Höhe nicht nur in der Zusammenfassung des letzten Monologs, sondern auch in dem bisherigen Verlauf der ganzen Krankheitsgeschichte. Sie schließt, nachdem jeder letzte Halt seinem von

blindem Wahn umfangenen Gemüt entzogen ist, mit dem Gefühl völliger Zerrissenheit und Verzweiflung:

> Und ehe nun Verzweiflung deine Sinnen
> Mit eh'rnen Klauen auseinander reißt,
> Ja, klage nur das bittre Schicksal an
> Und wiederhole nur: auch sie, auch sie!

Damit es aber an einem leuchtenden Punkte in diesem sich immer mehr verdunkelnden Bilde nicht fehle, werden wir nachdrücklich auf das hingewiesen, was dem Dichter zum Schluß des ganzen Dramas die Genesung bringen soll: sein Vollgefühl vom Dichterwert, das ihm geblieben ist. Er hebt es hervor in dem Gespräch mit L. als ein Gut und einen Vorzug, welche der Neid Antonios weder mindern, noch für sich selbst erringen könne, als etwas,

> was die Natur allein verleiht,
> Was jeglicher Bemühung, jedem Streben
> Stets unerreichbar bleibt, was weder Gold,
> Noch Schwert, noch Klugheit, noch Beharrlichkeit
> Erzwingen kann, —
> Das Talent, das jene Himmlischen
> Dem armen, dem verwaisten Jüngling gaben.

Zu gleichem Zwecke werden wir sodann daran erinnert und bestimmter darüber unterrichtet, welche kühne Hoffnungen von Heldentum er mit seinem Heldenliede verband (zur Vereinigung von Dichter- und Heldengröße).

> Bescheiden hofft' ich jenen großen Meistern
> Der Vorwelt mich zu nahen; kühn gesinnt
> Zu edlen Taten unsern Zeitgenossen
> Aus einem langen Schlaf zu rufen, dann
> Vielleicht mit einem edlen Christenheere
> Gefahr und Ruhm des heil'gen Kriegs zu teilen.

Ein wichtiger Beitrag zum Verständnis der früher vom Dichter zu diesem Punkte gegebenen Andeutungen. — Gesamteindruck: ein edler, durch ein abgezogenes Innen- und Gefühlsleben verwöhnter Geist, der durch den ersten Zusammenstoß mit der rauhen Wirklichkeit unheilbar verwundet wird und sich einem krankhaften Verfolgungswahn immer verblendeter überläßt.

2. Leonore. Sie nimmt ein argloses Vertrauen des Dichters in Anspruch („vertraue mir!"), aber ihr Beginnen ist nichts weniger als vertrauenerweckend. Sie erfüllt nur halb des Fürsten und Antonios Bitte, den Dichter auf alle Weise zu beruhigen, hält, obwohl gewarnt, arglistig an der kleinen Intrige fest, muß deshalb das Mittel unterschlagen, das Tasso am leichtesten von Antonios edler Gesinnung hätte überzeugen können, daß dieser nämlich den Vorwurf, den Dichter zu vertreiben, nicht auf sich laden wolle, entspricht also dem Vertrauen nicht völlig, welches Antonio ihr schenkt, macht sich der Prinzessin gegenüber

geradezu eines Vertrauensbruches schuldig durch die verhängnisvolle Umdeutung ihrer Worte: „wenn es zu deinem Wohl gereicht“, begeht einen solchen endlich auch dem Fürsten gegenüber, wenn sie den Dichter versucherisch darauf hinweist, welchem Fürsten er in Florenz sich nahen werde; vgl. was oben S. 465 über die Eifersucht der fürstlichen Musenhöfe von Ferrara und Florenz bemerkt ist. — Gesamteindruck: in ihrer selbstisch begehrenden Liebe, wie in dem durch dieselbe bestimmten, selbstischen und nicht ganz wahren Handeln wird ihre Erscheinung ein scharf umrissenes Gegenbild zu dem Bilde der ganz selbstlos empfindenden und handelnden Prinzessin; dort idealste Treue, hier eine leise Untreue (Sz. 2).

3. Antonio. Er leistet nicht nur Sühne in einem offenen, vor Tasso selbst abgelegten Bekenntnis seiner Schuld — es ist das dritte, s. S. 496 —, sondern er wirbt auch in aufrichtigem Verlangen und dringender Weise um des Dichters Freundschaft (ein Gegensatz zu der früheren dringenden Werbung T.s um die Freundschaft Antonios); er bewährt sodann die Freundschaft sofort durch den wohlmeinendsten und weisesten Rat (nicht den Fürsten durch ein Urlaubsgesuch zu kränken), sowie durch eine fürsorgende Tat; er ist gewillt, für den irrenden Freund einzutreten, um den Schaden zu mildern, den des Dichters Eigensinn anstiften wird, welcher „sich selbst in diesem Augenblick nicht gebieten kann“ und in seiner krankhaften Erregung nicht völlig zurechnungsfähig erscheint. — Gesamteindruck: schnell genesen von seiner vorübergehenden Verirrung, entfaltet er voll und rein den in der Tiefe liegenden Adel seiner Seele und bewährt sich als eine menschenkundige, welterfahrene, charaktervolle Persönlichkeit.

IV. Vorbereitung und Grundlegung für die weitere Entwickelung und Verwickelung der Handlung. Die Hinweisung auf die vulkanische Natur T.s in seinem Selbstgeständnisse (Sz. 1):

> Es hob mein Geist sich da zu schnell empor,
> Und allzu rasch ließ ich in meinem Busen
> Der Flamme Luft, die mich nun selbst verzehrt;

— vgl. Sz. 5: „unwiderstehlich zog ihr Auge mich“ usw., „und aller Kraft des Geist's bedurft' ich, aufrecht mich zu halten, vor ihre Füße nicht zu fallen“ usw. — bereitet auf den Ausbruch dieser leidenschaftlichen Glut in der Schlußkatastrophe V, 4 vor. Wenn ferner das Ergebnis seiner bisherigen Krankheitsgeschichte dies ist, daß er, vom Eigensinn vorwärts getrieben (nach Antonios Worten in Sz. 5), den Eigenwillen über sich Herr werden läßt, und seinem besseren Selbst untreu werdend zu sittlich bedenklichen Entschließungen übergeht, so werden neue, ernste Konflikte deutlich in Sicht gestellt; aber es wird mit der fürsorgenden Freundschaft Antonios zugleich auch schon der Halt gezeigt, der in der Katastrophe den Versinkenden retten soll.

V. Die Themata. Das Hauptth. Ia (Vereinigung von Dichtergröße und Heldengröße) tritt zurück, aber es klingt in den oben S. 501

angeführten Stellen deutlich nach; das Hauptth. Ib (s. oben S. 491) wird verallgemeinert zu dem Thema: Verbitterung und Trauer über ein angeblich durch anderer Schuld vernichtetes Dasein. Das Hauptth. II (s. S. 491) wird zu dem die ganze Handlung vornehmlich bestimmenden, und zwar bewegt sich hier die Handlung in raschem Zuge einer verderblichen Krise entgegen; der Ausblick auf die Genesung ist noch verschlossen. Was das Nebenth. (1) der Liebe betrifft, so ist die begehrende Liebe Tassos zu einer mit unfreiwilliger Entsagung kämpfenden geworden, dafür aber die Liebe der Gräfin als eine in anderem Sinne begehrende, selbstische eingetreten. Das Nebenth. 2 (s. oben S. 496) wird, soweit es an T. durchgeführt wird, vorbereitet durch die eigenwillige, ungerechtfertigte und gewaltsame Losreißung desselben von dem bergenden Hause, nach welchem, wie Antonio richtig voraussieht, sein Herz bald genug zurückverlangen soll.

VI. Das Tragische endlich liegt in der von einer wachsenden Verschuldung zeugenden und psychologisch doch sehr erklärlichen Verblendung, in welcher Tasso sich anschickt, hohe Güter eigenwillig und sein besseres Selbst verleugnend zu zerstören, weil ihm andere allzu hohe und deshalb unerreichbare versagt sind.

V. Aufzug.

I. Der Bau. 5 Szenen, wie in Aufz. II, III und IV; sie stehen in dem Verhältnis einer stetigen Steigerung. Sz. 1 (Alfonso und Antonio) ist vorbereitender Art; Sz. 2 (Alfonso und Tasso) bringt die Loslösung T.s von seinem fürstlichen Gönner; Sz. 3 (Monolog Tassos) eröffnet einen Einblick in die tiefste sittliche Verirrung des Dichters (seine Unwahrhaftigkeit und Verstellung) und deckt zugleich die volle Bedeutung der voraufgegangenen Szenen auf; Sz. 4 (Tasso und die Prinzessin) enthält die katastrophische Entscheidung, Sz. 5 (Antonio und Tasso) endlich die Krise der inneren Entwickelung, soweit sie T. angeht, und einen Ausblick auf die versöhnende Lösung.

II. Die Personen. Leonore ist zurückgetreten und erscheint nur einmal auf einen Augenblick, um das Unheil mit anzusehen, welches nicht ohne ihre Mitschuld hereingebrochen ist. Alfonso und die Prinzessin werden in den Vordergrund gerückt, nachdem der erstere in den beiden letzten Aufzügen, die Prinzessin im letzten ganz zurückgetreten war. Hauptträger der Handlung werden einmal Tasso und die Prinzessin, sodann Tasso und Antonio.

III. Die Handlung. A. Die äußere Handlung. Tasso sucht bei dem Herzog einen Urlaub zu einem Aufenthalt in Rom nach, in der Absicht, sich von dem Fürsten zu scheiden; er fordert außerdem das ihm gewidmete Gedicht zurück; er vergißt sich in leidenschaftlicher Glut der Prinzessin gegenüber, sucht ein Gut, das ihm versagt war, dessen er sich auch selbst unwert gemacht hat, gewaltsam an sich zu reißen und stößt

es dadurch auf immer zurück. Die tiefere Bedeutung des ersten dieser beiden Schritte Tassos: es ist nicht nur ein Zeugnis großer Taktlosigkeit und Undankbarkeit, sondern auch höchst ehrenkränkend für den Herzog und zwar schon im Hinblick auf seine fürstliche Ehre, wenn wir uns daran erinnern, was für die fürstlichen Musenhöfe damaliger Zeit der Besitz glänzender literarischer Namen bedeutete, wie eifersüchtig man diesen Besitz hütete, ihn wohl auch anderen abspenstig zu machen suchte (s. oben S. 465); der Herzog fühlt, daß T. sich ihm dauernd entziehen wolle, und fürchtet, daß Scipio Gonzaga und der kluge Medicis ihm den Dichter entwenden werden; — sodann aber auch im Hinblick auf seine persönliche Ehre, insofern als Tasso das, was soeben noch Bezeigung höchster Anerkennung des inneren Wertes seines fürstlichen Gönners gewesen war, die Widmung seines großen Heldengedichtes, gleichsam zurücknimmt, und ihn damit mittelbar als dieser Anerkennung unwert bezeichnet; vgl. hierzu die Definition der Ehre oben S. 94 und 142.

B. Die innere Handlung. Wir verfolgen ihre Entwickelung nach dem durch die Szenenreihe gegebenen Verlauf und an folgenden Zusammenstellungen: Antonio und Alfonso (Sz. 1), Alfonso und Tasso (Sz. 2), Tasso und die Prinzessin (Sz. 4), Tasso und Antonio (Sz. 5).

Szene 1. Alfonso und Antonio. Antonio sühnt die früher begangene Schuld dem Fürsten gegenüber durch ein zweites offenes Bekenntnis, dem Dichter gegenüber durch eine Tat der Freundschaft. Es ist schwere Sünde, wenn Antonio sich sagen muß, daß er an dem Alfonso durch T. bereiteten, so ehrenkränkenden Leid nicht ohne Schuld ist. Sich selbst innerlich zu entlasten, dient sein neues, offenes Bekenntnis (vgl. das erste, zweite und dritte Bekenntnis in II, 5, III, 4, IV, 4 Schl., S. 493, 496, 502). Aber er empfängt nun auch in ausdrücklicher Erklärung des Fürsten volle Verzeihung. — Der Freundschaftsdienst liegt darin, daß er des Dichters unbegreifliche Handlungsweise in den Augen des Fürsten zu mildern und zu entschuldigen sucht durch Hinweisung auf den krankhaften Zustand T.s und seine dadurch bedingte Unzurechnungsfähigkeit.[1]) Es gelingt ihm; wenn der Fürst die Forderungen Tassos schließlich in so milder und gnädiger Weise hinnimmt, so hat Antonios vermittelndes Eintreten daran einen Anteil (Alf.: „ich hab' es oft gehört und oft entschuldigt"; und zum Schluß: „ich bin's zufrieden"). — Alfonso zeigt sich von neuem als die geistig und sittlich allen überlegene hohe Natur, welche klares Urteil eines praktischen Sinnes und idealste Geistesrichtung, weltmännische Reife und Geistesverwandtschaft mit dem Dichter vereinigt und zu einer solchen sittlichen Reife gelangt ist, daß er bei der ihm angetanen Ehrenkränkung nicht Entrüstung für den Dichter hat, sondern nur „Unmut" und „Verdruß". Er kämpft auch diese in leichtem Siege über sich selbst nieder und läßt die Klarheit seines

---

1) Ähnlich sucht Ismene die Schuld der Antigone zu mildern Kreon gegenüber in Sophokl. Antig. V. 563.

harmonischen Wesens nicht irgend trüben; vgl. das schöne Zeugnis seiner reinen und idealen Gesinnung in den Worten:

> Das hat Italien so groß gemacht,
> Daß jeder Nachbar mit den andern streitet,
> Die Bessern zu benützen, zu besitzen.
> Ein Feldherr ohne Heer scheint mir ein Fürst,
> Der die Talente nicht um sich versammelt:
> Und wer der Dichtkunst Stimme nicht vernimmt,
> Ist ein Barbar, er sei auch, wer er sei.

Vgl. die späteren Worte, daß er in der Pflege der Dichtkunst einen äußeren Vorteil nicht suche, sondern diesen darin schon finde, daß er „nicht den Nutzen g'rad und unbedingt erwarte".

> Das haben uns die Medicis gelehrt,
> Das haben uns die Päpste selbst gewiesen.
> Mit welcher Nachsicht, welcher fürstlichen
> Geduld und Langmut trugen diese Männer
> Manch groß' Talent, das ihrer reichen Gnade
> Nicht zu bedürfen schien und doch bedurfte!

Szene 2. Antonio und Tasso. Der Krankheitsprozeß in Tasso schreitet fort; er tritt zugleich in ein neues Stadium. Hatte er vorher in leidenschaftlicher Erregung gesprochen, und dieser Umstand die an sich unverzeihlichen Äußerungen in unseren Augen etwas gemildert, so handelt er hier in kalter Berechnung und wohlüberlegter Verstellung (vgl. Sz. 3 z. Anf.). Er spricht die Wahrheit („du hast verziehen, was in deiner Nähe ich unbedacht und frevelhaft beging") und will doch die Lüge; denn er ist von nichts weniger als von Reue über diesen Frevel erfüllt; er scheidet nicht, wie er doch versichert, „mit völligem Vertrauen"; er hat auch nicht die Selbstkenntnis, die er anscheinend mit den Worten bezeugt: „ich hoffe still, mich soll die kleine Frist von allem heilen, was mich jetzt beklemmt" usw. So wächst seine Verblendung, die er absichtlich nährt und pflegt. Sie führt ihn auch immer tiefer in die sittliche Verirrung hinein nicht nur einer offenbaren Undankbarkeit, sondern geradezu eines Verrates an dem Fürsten, dessen Gnade er mit falscher Zunge preist („die Gnade, die du mir so oft bewiesen, erscheinet heute mir im vollen Licht" . . . „Du überhäufst, o Fürst, mit Gnade den, der sich unwürdig fühlt und selbst zu danken in diesem Augenblicke nicht vermag") und gleichzeitig doch in beleidigender, ehrenkränkender Weise mißbraucht, wenn er das dem Fürsten gewidmete und unter so besonderen Umständen überreichte Gedicht von ihm zurückfordert. Diese Handlungsweise würde abstoßend wirken, wäre nicht die Empfindung des Mitleides mächtiger darüber, daß ein edler und großer Geist sich hier durch eigene Schuld selbst zerstört. Denn damit wir in allen seinen Verirrungen seine Größe nicht vergessen, auf die er sich selbst zur Genesung

später besinnen soll, gibt er dem ursprünglichsten Drange schöpferischer Dichterkraft seelenvollen Ausdruck in dem klassischen Zeugnis:

Ich halte diesen Drang vergebens auf,
Der Tag und Nacht in meinem Busen wechselt.
Wenn ich nicht sinnen oder dichten soll,
So ist das Leben mir kein Leben mehr.
Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen,
Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt.
Das köstlichste Geweb' entwickelt er
Aus seinem Innersten und läßt nicht ab,
Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen.
O, geb' ein guter Gott uns auch dereinst
Das Schicksal des beneidenswerten Wurms,
Im neuen Sonnental die Flügel rasch
Und freudig zu entfalten!

Zu dem dunklen Bilde T.s bildet die lichte Gestalt Alfonsos, wie schon nach der Zeichnung von Sz. 1, so weiter in dieser Zusammenstellung mit T. (Sz. 2) einen entschiedenen Gegensatz. Die idealen Züge in der Erscheinung des Fürsten werden vervollständigt. Er hat die sehr natürliche, leichte Regung von Empfindlichkeit über des Dichters erstes Verlangen so völlig überwunden, daß sein erstes Wort auf Tassos undankbares Gesuch, das eine Scheidung vom Fürsten bezweckt, ein Glückwunsch ist und ein Ausdruck des edelsten Vertrauens, der Dichter werde auch in der Entfernung ihm erhalten bleiben.

Er bewahrt auch bei der zweiten verletzenden Forderung Tassos seine Ruhe und hat keine Entrüstung für den Dichter, sondern nur einen leisen Vorwurf in der mildesten Form: „du wirst mir nicht an diesem Tage nehmen, was du mir kaum an diesem Tag gebracht"; er will, sein dauerndes Interesse an der Dichtung zu bekunden, selbst ein Vermittler zwischen dem Dichter und seinem Gedichte werden, leitet ihn auch ferner mit leiser, schonender Hand, sucht ihn zu bewahren vor dem Sturz in den Abgrund, den das eigene Herz sich bereitet, und ihm den sittlichen Halt wiederzugeben durch die Erinnerung an den Wert des Lebens, „das er noch und zehnfach reich besitze". So bleibt das Bild des Fürsten, der nun scheidet, um nur noch einmal als Zeuge der Katastrophe auf einen Augenblick wieder zu erscheinen, ein ideales, fast ohne jede Trübung, das Bild vollendeter Reife auf der Höhe des Lebens, einer Persönlichkeit, die sich weit über T., aber auch über Ant. erhebt, eine notwendige Ergänzung in dem Thema: Werde- und Gärungsprozeß einer sittlichen Persönlichkeit. Denn es wird mit diesem Fürsten dem Tasso, der sich von krankhaften Zuständen durch schwere Krisen zur Genesung hindurchringen muß, sowie dem Ant., dessen Wesen nach kurzer Trübung schnell zu immer größerer Klarheit und immer reinerem Adel sich läuterte, das Bild voller Charakterreife, einer bereits fertigen, vollendeten Läuterung ergänzend zur Seite gestellt. Der Blick auf das ideal angelegte, aber ganz in der Wirklichkeit sich

haltende Bild dieser fertigen Mannesbildung, sowie auf die ideale Erscheinung der ganz in idealer Höhe sich haltenden Prinzessin nötigt dazu, das Hauptth. II, welches im Hinblick allein auf T. bisher so gefaßt worden war: eine innere Entwickelungsgeschichte von krankhaften Zuständen zu verderblichen Krisen oder zur Genesung, zu dem allgemeineren zu erweitern: das Werden und Gewordensein reinster Humanität in dem Bilde eines sittlichen Läuterungsprozesses längerer (Tasso) oder kürzerer Art (Antonio), sowie in den Bildern einer vollendeten Menschlichkeit (Alfonso ein Bild vollendeter, idealer Männlichkeit; die Prinzessin, ein Bild vollendeter, idealer Weiblichkeit). (Hauptth. IIb.)

Szene 3. Der kurze Monolog Tassos, der einzige in diesem Aufzug, legt die Untreue T.s gegen sich selbst bloß, den Abfall von dem in der Tiefe seines Wesens ruhenden Adel, wie von den einst ihn erfüllenden hohen Idealen. Hatte er vorher nach dem idealsten Heldenruhm zu ringen sich vorgenommen, und dieses mit Dichtergröße zu einigen gewünscht, so ist jetzt sein „Menschentum" gefährdet und Alf. kann ihn mahnen: „ich bitte dich, entreiße dich dir selbst! Der Mensch gewinnt, was der Poet verliert." Er bemüht sich, ein Held in niedriger Verstellung zu werden, in diesem Heldentum sich zu befestigen, und seine Heldenehre besteht darin, durch Verstellung dem „Schein der Ehrlichkeit" nachzujagen.

So halte fest, mein Herz, so war es recht!
Es wird dir schwer, es ist das erstemal,
Daß du dich so verstellen magst und kannst.
. . . .
Fest, nur fest!
Um einen Augenblick ist's noch zu tun.
Wer spät im Leben sich verstellen lernt,
Der hat den Schein der Ehrlichkeit voraus.
Es wird schon gehn, nur übe dich mit ihnen.

Aber damit wir auch hier nicht vergessen, daß wir einer krankhaften Verirrung gegenüberstehen, so erinnern die letzten Worte uns daran, daß größer als Verdruß und Argwohn „die Schmerzen" sind, an welchen sein Gemüt leidet.

Szene 4. Tasso und die Prinzessin. Es ist das erste Wiedersehen beider nach dem entscheidenden Vorgang in II, 1, welcher dem Dichter die höchste Höhe seines Glückes, aber auch die mahnende Hinweisung auf die Entbehrung gebracht hatte, vgl. oben S. 486 ff. Dazwischen lagen ihrerseits nur Zeugnisse ungetrübter, entsagender Treue, seinerseits ein Vertrauensbruch, der einer inneren Untreue gleichkommt; vgl. IV, 5 und oben S. 500. — Die Einwirkung der Erscheinung „der holden Fürstin" vollzieht sich in einer Steigerung: (a) der Ausdruck einer wahr empfundenen, persönlichen Teilnahme hat sofort schon im Beginn die Wirkung, des Dichters Starrheit zu brechen, seinen Eigensinn und Eigen-

willen „in Schmerzen aufzulösen", somit auch in unseren Augen seine Verirrung zu mildern. Es wird ein Bild des Rührenden, ein Gegenstand unseres Mitleids, nicht nur eines solchen, das über die Selbstzerstörung eines edlen und großen Geistes trauert, sondern auch persönlich mit dem Unglücklichen mitfühlt. Die Zurückhaltung, mit welcher anfangs Tasso der Prinzessin (wie früher Sz. 2 dem Alfonso) entgegentritt, ist auch hier noch Verstellung, aber nicht, wie vorher, eine bewußt und planmäßig durchgeführte, sondern eines, der sich fremd und abwesend fühlt, unstet in die Ferne schweift, und in dieser Unruhe doch den Heimwehzug spüren läßt. Dieser zieht ihn von Rom nach Neapel, von Neapel in die Heimat seiner Kindheit, nach Sorrent (vgl. oben S. 463 und die ähnliche Verwendung dieses hochpoetischen Motivs in Werthers Leiden und in Schillers Räubern; hier wird es zu einem Idyll des Leids, dem Bilde einer „Schmerzensfreude"). Es verbinden sich der schmerzliche Zug einer leidenschaftlichen Seele in die Verbannung (s. oben S. 461) mit dem Heimweh, das nicht nur in die Heimat der Kindheit strebt, sondern im Grunde auch zurückverlangt nach dem hier freventlich preisgegebenen Glück (vgl. zu IV, 4, S. 503). — (b) Es folgt eine herzliche, liebevolle Mahnung der Prinzessin, eine Berufung auf den Adel seiner Gesinnung („ist's edel, so zu reden, wie du sprichst? ist's edel, nur allein an sich zu denken?" usw.) und eine Erinnerung an ihre und der Ihrigen Treue, die mit Untreue zu vergelten er im Begriff sei. Die Wirkung ist eine erste Wendung in dem Gemüt des Dichters, aber noch keine völle Wandlung zur Wahrheit. Denn weder beruht die Voraussetzung: „so willst du mich nicht ganz und gar verstoßen?" auf innerer Wahrheit, noch liegt innere Wahrheit in dem Umschlage von jenen kühnen Träumen, als er unmittelbar nach dem letzten Abschied von der Prinzessin die edelsten und kühnsten Taten in ihrem Dienst zu unternehmen und durch solche sich ihrer wert zu machen gedachte, zu dieser Art der Entsagung, in welcher er, nur um in ihrer Umgebung weilen zu dürfen, mit dem niedrigsten Dienste ihres Gärtners oder Kastellans sich begnügen möchte. Die vorher angeschlagene idyllische Stimmung wirkt nach; aber auch dieses Idyll ist nicht ohne einen Zug krankhafter Stimmung, ein Gegensatz zu jenem heiteren ländlichen Stillglück, das uns I, 1 (vgl. S. 473) vorgeführt wurde, ein Gegensatz auch zu dem sonst ähnlich gezeichneten Stimmungsbilde in der Klage der Prinzessin (III, 2): „mein erster Blick hinab in unsre Gärten sucht ihn vergebens in dem Tau der Schatten." — (c) Nun ist die Prinzessin ratlos ihm gegenüber, aber auch im Hinblick auf sich selbst und die Ihrigen; sie weiß kein Mittel, das seinem Sinn den Frieden brächte und Frieden auch ihr selbst; sie meint auf eine weitere Einwirkung verzichten zu müssen, wo selbst das treueste Wort, das von der Lippe fließt, das schöne Heilungsmittel, nicht mehr wirkt; so überläßt sie sich willenlos dem natürlichen Gefühl, und nachdem die zweimalige Hinweisung auf ihren eigenen Schmerz und das eigene Geschick („uns, uns") ihren persön-

lichen Anteil schon kundgetan hat, brechen unwillkürlich aus den Tiefen ihrer Seele die Worte hervor:

> Ich muß dich lassen, und verlassen kann
> Mein Herz dich nicht.

Sie bezeugen in ausdrucksvollster Zusammenfassung die ewige Macht ihrer Liebe, aber auch die Art derselben als einer entsagenden, sind ein neues, unzweideutiges und direktes Geständnis ihrer stillen Neigung, vor dem Dichter selbst abgelegt (vgl. die erste leise Andeutung in I, 3, die zweite indirekte Erklärung in II, 1, sowie die Bestätigungen derselben im Gespräch mit der Gräfin III, 2) und bringen in demselben Augenblick, wo sie keiner Einwirkung auf den Dichter mehr fähig zu sein vermeinte, die gewaltigste Wirkung hervor: eine zweite Wendung in dem Dichter. Dieselbe ist diesmal eine wahre und eine Umwandlung; jede Verstellung wird abgestreift; „die Einbildung, von der Prinzessin verstoßen zu sein, hatte die Eiskälte des Todes in ihn gesenkt; die überraschende Erkenntnis seines Irrtums dringt gleich einem Feuerstrome ihm zu Herzen."[1]) Aber sie schmilzt noch nicht zugleich die Schlacken seines Wesens hinweg, ihn dauernd läuternd und ihm Genesung bringend, sondern nach einem kurzen Augenblick der Einkehr:

> O sprich: was soll ich tun?
> Damit dein Bruder mir vergeben könne,
> Damit du selbst mir gern vergeben mögest,
> Damit ihr wieder zu den Euren mich
> Mit Freuden zählen möget? Sag mir an!

und nachdem das Wort der Prinzessin ihn noch einmal hat empfinden lassen, wie eng seine und ihre Freude, sein und ihr Leid verknüpft seien, wie innig sie wünscht, daß „die Freundeshand, die sehnlich ausgereckte, ihn erreiche", öffnet sich ganz seine Seele; mit elementarer Gewalt dringt die Leidenschaft aus ihr hervor; und an die äußerste Grenze der Selbstverblendung vorschreitend, hält er die Sturmgewalt der begehrenden Leidenschaft für die Wahrheit seines Daseins, den Kampf mit ihr für ein „Streiten mit seinem tiefsten Sein", für ein „freches Zerstören des eigenen Selbst", und indem „Verirrung, Raserei" und der Wahn, „nun erst in einem erhörten Sinne die höchste, reinste Wahrheit zu fassen", in seinem Geiste unklar ineinander fließen, sucht er selbstvergessend das versagte Glück gewaltsam an sich zu reißen, um es eben dadurch und in demselben Augenblicke gewaltsam zu zerstören. Ein Bild des jähesten und kürzesten Doppelumschlages von höchstem (eingebildeten) Leid zu höchstem Freudentaumel, und von diesem wiederum zurück zur schmerzerfülltesten Wirklichkeit. Katastrophe und Höhe in der gesamten dramatischen Bewegung, ein Gegenstück zur Höhe in Aufzug I, der Krönung durch die Hand der Prinzessin, welche ihm eine Ahnung

1) Eysell a. a. O. S. 101.

des höchsten Glückes erweckte, sowie zu der Höhe in II, 1, der Erklärung der Prinzessin, welche ihm dieses Glück in greifbarer und erreichbarer Nähe zu zeigen schien, so bedeutsam sie gleichzeitig auch zur Entsagung mahnte. — Die weitere Bedeutung dieser vermessenen Tat: sie ist wie die erste Tat der leidenschaftlichen Herausforderung Antonios (in II, 3) keine Heldentat, eine neue frevle Durchbrechung aller Schranken der Zucht und Sitte, das Gegenteil einer Eröffnung der großen Heldenlaufbahn zu glänzendem Heldenruhm, von welchem er geträumt hatte, eine ruhmlose und endgültige Zerstörung aller dieser Ruhmesphantasien. Sie ist ferner eine, wie es scheint, unheilbare Schädigung seiner (äußeren) Ehre vor der Welt, aber auch ein Verrat an seiner Liebe, deren er sich unwert macht, und die Folge deshalb der Untergang derselben (die Prinzessin stößt ihn von sich). Sie ist endlich mit der schweren Schuld, die er auf sich geladen, eine schwere Einbuße auch an innerer Ehre, und was ihm bleibt, ist nur sein Dichterwert und seine Dichtergröße.

Szene 5. Tasso und Antonio. Der Ausgang; er muß die Lösung bringen und soll versöhnend wirken. Wird das möglich sein, zunächst objektiv nach der äußeren Lage der Verhältnisse? Diese Frage ist zu bejahen: Die Tat, so sehr sie die Schranken der Sitte und Zucht durchbrach und gegen das verstieß, was sich geziemt (vgl. die Gegenüberstellung in II, 1: „erlaubt ist, was gefällt"; — „erlaubt ist, was sich geziemt"), war doch keine unsittliche nach sonstigem Maßstab und keine unsühnbare. Sodann sind die Zeugen der Tat jene Genossen des engeren Freundeskreises, die nach ihrer langbewährten Teilnahme dem Dichter auch jetzt nicht die Achtung entziehen, sondern selbst diesen Frevel zu tragen, ja zu verzeihen imstande sind. Deshalb wird gleich in den Anfangsworten Antonios Tasso gegenüber festgestellt, daß er nicht von triumphierenden Feinden umgeben sei, und wie jener selbst zurückbleibt als teilnehmender Freund, so vertritt er damit zugleich die anderen, von denen niemand des Dichters Vernichtung will. — Ist nun eine Lösung subjektiv möglich nach der inneren Verfassung T.s? Das wird allein von dem Maß seiner Selbsterkenntnis und seiner inneren Sühne abhängen. Zu einer solchen gelangt der Dichter zunächst freilich noch nicht. Die leidenschaftlichen Ergüsse des nächsten großen Monologs sind Zeugnis einer weiteren an Wahnsinn grenzenden Selbstverblendung, neue, ihn selbst erniedrigende Anklagen, frivole und blasphemische Lästerungen gegen jeden einzelnen der Freunde: Antonio, das teure Werkzeug des Tyrannen, den Kerkermeister und den Marterknecht; Alfonso, den Tyrannen und Meister in der Verstellung; die Prinzessin, die Sirene und Buhlerin in der Maske eines Heiligenbildes; die Gräfin, die verschmitzte Mittlerin. Er selbst betrachtet sich als Opfertier, den man bekränzt habe, um ihn geschmückt vor den Altar zu führen, als Gegenstand einer Intrige, ihm sein Gedicht, sein einzig Eigentum, mit glatten Worten abzulisten, als

Opfer einer abscheulichen Verschwörung[1]), die unsichtbar und rastlos ihn umsponnen habe, ihn durch teuflische Kunst unter der Maske sorglicher Freundschaft auch um den Dichterruhm zu bringen suche; und nur das gilt ihm als Frucht aller Erfahrung in diesem tiefsten Elend, daß es ihn die Wahrheit lehre. Höhe der selbstgewollten Blindheit, wie die blasphemische Äußerung über die Prinzessin die Höhe seiner sittlichen Verwirrung war, und viel strenger zu verurteilen als die vorausgegangene tätliche Verirrung.

Aber dieser Monolog bedeutet in der geistigen und sittlichen Krankheit T.s zugleich auch die Krise, in welcher alle verderblichen Kräfte noch einmal austoben, entweder zur Zerstörung oder zur Genesung. Diese Krise war entstanden unter der Wirkung des jähesten Umschlages von dem Wahn, das höchste Glück an sich gerissen zu haben, zur grausamsten Enttäuschung. Jener Umschlag entfesselte alle dämonischen und blinden Leidenschaften der vulkanischen Natur des Dichters und trieb ihn in die dunkelste Nacht der Verblendung; aber die Krise führt ihn schließlich dann auch zur Selbsterkenntnis unter der Einwirkung des hellen Tageslichtes der Tatsachen, sobald das milde Wort des verhaßtesten seiner vermeintlichen Feinde und des Urhebers seines ganzen Elendes ihm nicht Hohn und Vernichtung, sondern sanfte Schonung und Verzeihung bringt. So müssen die Hirngespinste seiner Phantasie zerstieben, und es bricht der künstliche Bau seiner Wahnvorstellungen tatsächlich zusammen. Deshalb bezeichnen die ersten Worte Antonios den Wendepunkt innerhalb der ganzen Krise. Daß dieser, der Kavalier des Fürsten und strenge Hüter höfischer Sitte, die unverzeihlichen Lästerungen, welche Tasso gegen das Fürstenhaus ausstößt, ruhig hinnimmt, ja ein sanftes Wort des „Verzeihens" dafür hat, beweist, wie der „Mensch" in ihm mächtiger ist als der „Weltmann", und bedeutet einen sittlichen Sieg schwerster Art über sich selbst. Es ist ein Gegensatz zu dem kalten, verletzenden Verhalten in I, 4 und II, 3, eine nochmalige tatsächliche und nun vollkommene Sühne für das damals Tasso angetane Unrecht, Betätigung der einst so dringend von jenem erbetenen Freundschaft, endlich ein tatsächliches Zeugnis, daß Antonio selbst zur vollendeten Menschlichkeit (Humanität) sich hindurch geläutert hat.[2]) Wie ein erfahrener

1) So betrachtet sich Kreon in Sophokles' Antigone mit stetig wachsendem Argwohn als das Opfer einer allgemeinen, ihn umspinnenden Verschwörung.

2) Wesentlich anders beurteilt den Antonio Bielschowsky a. a. O. S. 476 ff. Ihm ist A. ein durchaus unedler Charakter, der alles aus Berechnung tut. „Seine Absicht ist, Tasso mit jedem Mittel, das ihn selbst nicht bloßstellt, aus Ferrara zu verdrängen. Er kann die glänzend aufgegangene Sonne dieses Mannes nicht vertragen." So sei sein Schuldgefühl und Schuldbekenntnis erheuchelt, nur durch die Furcht vor der Ungnade des Fürsten hervorgerufen. Daß er nach der Katastrophe dem Tasso beistehe, geschehe in folgender Erwägung: „Jetzt ist es geraten, den Guten, den Hilfreichen zu spielen. Du gewinnst nach zwei Seiten. Du verpflichtest dir Tasso und prangst vor dem Herzog und seiner Schwester in gefälligem Licht". . . „Antonio hat einen großen Verstand, und dieser sichert ihm große Erfolge, wo verstandesmäßige Berechnung ausreicht. Er entbehrt aber des Fein-

und teilnehmender Arzt behandelt er sodann den Kranken: nachdem er, mit „sanfter Lippe" ihm zuredend, statt der erwarteten, haßerfüllten Schadenfreude sein Mitleid bezeigt und damit die Möglichkeit einer Verzeihung von seiten der Schwergekränkten hingestellt hat, nachdem er sodann mit den Worten: der Dichter werde, was er getan, sich selbst nie verzeihen können, dem besseren Selbst in Tasso auch nach so frevler Selbstvergessenheit die Anerkennung zugesprochen und ihm damit trotz aller Verschuldung die innere Ehre nicht abgesprochen hat (vgl. oben S. 94), sichert er dem scheinbar von aller Welt Verlassenen eine Treue zu, die geduldig in der Not ausharrt, richtet ihn, von menschlicher Rührung bei dem Anblick des gebrochenen Mannes erfaßt, mit kräftigem Zuspruch auf („du bist so elend nicht, als wie du glaubst. Ermanne dich! du gibst zuviel dir nach") und ruft, nachdem der Dichter zu voller Selbsterkenntnis seiner Schuld gekommen ist, nun auch die Erkennung des Wertes in ihm zurück, der ihm vor Tausenden als eigentümliche Gottesgabe gegeben ist: des Dichterwertes.

> Und wenn du ganz dich zu verlieren scheinst,
> Vergleiche dich! Erkenne, was du bist.

Der nähere Verlauf in dem Ausgang der Krankheits- und Seelengeschichte Tassos: er erwacht aus dem Wahnsinn und hat eine Scheu, zum Bewußtsein der Wirklichkeit zu erwachen.

> Laß mir das dumpfe Glück, damit ich nicht
> Mich erst besinne, dann von Sinnen komme.
> Ich fühle mir das innerste Gebein
> Zerschmettert, und ich leb', um es zu fühlen.

Es ist das erste Symptom der erwachenden Selbsterkenntnis. Er erklärt sich selbst und dem Zeugen seiner Schmach die Möglichkeit der Lästerung, die er ausgestoßen, aus der ihn vernichtenden Verzweiflung und Höllenqual, nimmt von selbst die Hilfe Antonios in Anspruch („ich will hinweg! und wenn du redlich bist, so zeig' es mir und laß mich gleich von hinnen"), beginnt damit das diesem angetane Unrecht zu sühnen und ermöglicht seinerseits die Hilfe, die ihm nun dargebracht werden soll (Vorbereitung der Genesung). — Er entschließt sich, den Eigensinn und Eigenwillen selbst bezwingend und so in sittlicher Erhebung den Sieg über sich erringend, sich willenlos dem rettenden Führer hinzugeben und empfindet mit dieser Willenserhebung und inneren Tat die erste Linderung seiner Qual.

> Ich gebe mich und so ist es getan[1];
> Ich widerstehe nicht, so ist mir wohl.

---

gefühls, das aus edler Seele fließt. Er enthüllt dann unwillkürlich seine selbstsüchtigen Instinkte, wird überhebend, takt- und rücksichtslos. Desgleichen verfügt der Staatssekretär über eine hohe Bildung, aber diese Bildung ist ihm nicht Sache des Herzens, nicht wahres inneres Bedürfnis, sondern ein schmückender Vorzug und ein treffendes Hilfsmittel im Streite der Welt."

1) Vgl. das πείσομαι des Kreon in der Sophokl. Antigone, V. 1099.

Diese Willensbeugung wird der Übergang zur Selbsterkenntnis („wie schön es war, was ich mir selbst verscherzte . . . ich bin verstoßen, bin verbannt, ich habe mich selbst verbannt"), zur Reue und zu dem Wunsche, die Schuld zu sühnen. Mit dieser stellt sich die Hoffnung auf Genesung ein, erst leise („vielleicht genes' ich wieder"), dann in zweifelnder Frage:

> Und bin ich denn so elend, wie ich scheine?
> Bin ich so schwach, wie ich vor dir mich zeige?
> Ist alles denn verloren? . . .
> Ist kein Talent mehr übrig tausendfältig
> Mich zu zerstreuen, mich zu unterstützen?
> Ist alle Kraft erloschen, die sich sonst
> In meinem Busen regte? bin ich nichts,
> Ganz nichts geworden?
> Nein, es ist alles da! und ich bin nichts.[1])

endlich in der selbstgegebenen Antwort, daß ihm die Tränen geblieben seien der Reue, „der Schrei des Schmerzens" sich selbst anzuklagen, aber auch als eine ihm vor anderen verliehene Gottesgabe, die Gabe der Melodie und Rede,

> Die tiefste Fülle seiner Not zu klagen!
> Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
> Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.

Damit aber nach allen früheren Erfahrungen der Ausblick auf die Zukunft wirklich ein beruhigender und trostreicher werde, wird uns gezeigt, wie T. nun fest gewillt ist, sich in vertrauensvoller Hingebung der Leitung „des edlen Mannes" (Sühne seiner Schuld) zu überlassen.

> Ich fasse dich mit beiden Armen an!
> So klammert sich der Schiffer endlich noch
> Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

Es wird ein Bund anderer Art, als der frühere zur Unzeit von dem unreifen Jüngling begehrte (II, 3: „o nimm mich, edler Mann, an deine Brust" usw.), ein Bund mit einem, der fest und still steht, aber selbst durch Irren hindurchgegangen ist — nicht nur auf die allgemein menschlichen, sondern auch auf Antonios Erfahrungen beziehen wir die Worte: „allein bedenk und überhebe nicht dich deiner Kraft" usw. — Die Verbindung von Weltmann und Dichter, die sich ergänzen und nun zusammen erreichen werden, was einem allein in sich zu vereinigen versagt war, ist jetzt zur deutlichen Erscheinung gekommen (Erfüllung des Nebenth. 3), s. S. 498.

Zur Ergänzung des so eröffneten versöhnenden Ausblickes ist aber auch auf das zurückzugreifen, was in den voraufgehenden Szenen dieses Aufzuges auf diesen Ausgang schon vorbereiten sollte: die Zu-

1) Ähnlich nennt sich Kreon in der Sophokl. Antigone, V. 1285, einen οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα.

versicht Antonios in Sz. 1 g. E., Tasso werde in Ferrara wiederfinden, was er dort nur wiederfinden könne; „er besitzt das schönste Glück, daß ihn schon sein Vaterland erkennt und auf ihn hofft“; das Urteil Alfonsos (Sz. 2 g. E.).

Du gibst so vielen doppelten Genuß
Des Lebens; lern, ich bitte dich,
Den Wert des Lebens kennen, das du noch
Und zehnfach reich besitzest;

endlich das eigene Zeugnis Tassos, welches dem tiefsten Gefühl von seinem Dichterwert entquoll, und aus welchem die Zuversicht und innere Gewißheit weiteren Schaffens auch für die Zukunft sich ausspricht (Sz. 2).

O geb' ein guter Gott uns auch dereinst
Das Schicksal des beneidenswerten Wurms,
Im neuen Sonnental die Flügel rasch
Und freudig zu entfalten.

Der Grundton der neuen Lieder und Dichtungen wird freilich der Schmerz und das Leid sein; aber fruchtbar wird dieses alle Tiefen seines Gemütes aufwühlende Erfahrungsleben jedenfalls mit innerer Notwendigkeit für eine neue Periode seines dichterischen Schaffens werden. Es hat ihm ein Gott gegeben, zu sagen, wie er leidet.[1])

Von der geschichtlichen Wirklichkeit haben wir dabei abzusehen und uns dessen zu erinnern, was oben S. 469 von der Notwendigkeit, den dunklen Abschluß in dem Leben des geschichtlichen Tasso in einen lichten Ausblick zu verwandeln, gesagt ist. Scheinbarer Untergang und Genesung sollten zu einem Schauspiel unmittelbar zusammengerückt werden (vgl. oben S. 492).

IV. Die Themata.[2]) Hauptth. I: die oben S. 491 dargelegte Entwickelung wird fortgeführt, und es ergeben sich einer das Ganze zusammenfassenden Überschau folgende Stadien in dieser Entwickelung: (a) ursprünglich ein Ringen nach Vereinigung von Dichtergröße und Heldengröße, s. S. 482 (Hauptth. Ia); (b) Verbitterung und Trauer über eine angeblich durch anderer Schuld vernichtete Heldenehre, s. S. 491 (Hauptth. Ib); (c) Verzweiflung über die Selbstvernichtung seines ganzen Daseins und der allgemeinen Ehre; sühnende Selbsterkenntnis und ein Ausblick auf die Möglichkeit einer Wiederherstellung dieser Ehre und auf eine

1) „Der alte Tasso, der nach praktischer Tat dürstet und einer unerreichbaren Liebe nachjagt, stirbt; ein neuer Verklärter, der in der Dichtung sein alleiniges Glück findet, steht auf“ (Bielschowsky a. a. O. S. 485). — Ähnlich Wittich (in einem Vortrag auf der Provinzialversammlung des Vereins von Lehrern a. d. h. Unterrichtsanstalten der Provinz Hessen-Nassau, Biedenkopf 1885): „Nicht Tasso der Dichter geht unter, sondern Tasso der Mensch.“

2) Wir richten den Überblick bei diesem und dem folgenden Abschnitt so ein, daß er zugleich als Rückblick auf das ganze Drama gelten kann.

neue, vollere und reinere Entfaltung der Dichtergröße, s. S. 503 und 512 ff. (Hauptth. 1c).

Die Durchführung dieses Themas ist nur eine besondere Ausgestaltung des anderen, allgemeineren (Hauptth. II): innere Entwickelungsgeschichte von krankhaften Zuständen zu verderblichen Krisen oder zur Genesung, mit der S. 492 bez. eigentümlichen unmittelbaren Zusammenstellung von scheinbarem Untergang und Genesung in schwerer Krise. Aber auch dieses Thema wiederum hat mit der Entwickelung der gesamten Handlung eine bedeutsame Entwickelung erfahren, wenn man nicht nur an den Werde- und Gärungsprozeß in dem Dichter Tasso, sowie an die vorübergehende Trübung in dem Bilde Antonios, sondern auch an die ergänzenden Gegenbilder vollendeter Männlichkeit (Alf.) und idealer Weiblichkeit (Prinzessin) denkt; es kann danach nunmehr so gefaßt werden: das Werden und Gewordensein reinster Humanität in Bildern eines sittlichen Läuterungsprozesses (Antonio und Tasso), sowie in Bildern einer vollendeten Menschlichkeit (Alfonso und Prinzessin). Hauptth. IIb[1]), s. oben S. 507.

Der Gegensatz zwischen Weltmann und Dichter hat, nachdem er zuerst von dem Weltmann, dann von dem Dichter zur verletzendsten Schärfe zugespitzt war, infolge jener Krise zu einem Bunde beider geführt und zwar so, daß diese Ergänzung beider Naturen zunächst als ein Erzeugnis der höchsten Not hingestellt, aber auch ein Ausblick eröffnet wird auf eine Zeit, wo gegenseitige, auf inneres Verständnis gegründete, persönliche Achtung und Teilnahme das natürliche und dauernde Bindemittel einer Freundschaft beider sein wird (Nebenth. 3).

Das Wechselspiel begehrender und entsagender Liebe (Nebenthema 1) erreicht in diesem Aufzug die Höhe seiner Bewegung. Die Entsagung Tassos wird zuerst zu einem offenen Verrat an seiner Liebe, ja zur frivolen Lästerung der Geliebten, schlägt dann um in ein neues, alles Maß überschreitendes Begehren und endigt mit einer Verstoßung, d. h. mit einer gewaltsamen Nötigung zur Entsagung von seiten der Prinzessin, welche ihrerseits der entsagenden Liebe unentwegt treu geblieben ist.

Die Trauer endlich eines scheidenden Gemütes um ein entschwindendes Glück (Nebenth. 2; s. oben S. 496) wird der Nachklang, mit welchem wir entlassen werden. Es klingt versöhnend nach so gewaltigem Sturm der Leidenschaft und wird so auch nachtönen als unverwindbares Weh um ein unwiederbringlich entschwundenes Glück in dem Gemüt des Dichters, wenn er nun nach der Absicht des Dramas ein neues Dichterleben beginnt.

V. Der tragische Gehalt. Wir vergegenwärtigen uns die aus der Betrachtung der früher behandelten Dramen bekannten Bestandteile

---

1) Es wird nun vollends deutlich geworden sein, wie wenig der beliebte Gegensatz: Realismus und Idealismus den Gehalt und Reichtum der seelischen Handlung im Tasso erschöpft.

in dem Wesen des Tragischen (vgl. S. 29, 85, 271, 437) und benutzen sie als Maßstab, um das Maß und die Art des tragischen Gehaltes auch für den Tasso festzustellen. Auch der Tasso bringt eine bedeutsame Handlung zur Darstellung, aber sie gehört ausschließlich dem Innenleben, einer Seelengeschichte an.[1]) Auch hier wird uns ein Kampf um große sittliche Güter vorgeführt: um Heldengröße und Dichtergröße (Hauptth. Ia), um Ehre (Hauptth. Ib) und Liebe (Nebenth. 1), um Ausgestaltung vollendeter Charakterbildung und edler Humanität; aber das Eigentümliche in diesem Drama ist dies, daß die Güter von vornherein entweder als unerreichbare dastehen (Vereinigung von Dichter- und Heldenruhm in einer Person, oder als solche, die nur durch Entsagung zu gewinnen sind (für T. die Liebe der Prinzessin), oder sogleich im Anfang vernichtet werden, noch ehe sie erworben waren (die Heldenehre, s. S. 491).

Auch eine einheitliche Entwickelung der Handlung wird nicht vermißt werden[2]), wenn man auf die Entwickelung der Stadien einer geschlossenen Stufenfolge achtet, welche die Durchführung der großen Hauptth. I und II im Laufe der Handlung durchmaß (s. oben Abschnitt IV), sodann auf die große einheitliche Bewegung in dem großen Hauptzuge der Handlung, welcher mit dem Zwist der beiden entgegengesetzten Naturen, Antonio und Tasso, beginnt, für deren Weiterentwickelung das Sichnichtverstehen zur treibenden Kraft wird, deren Ziel und Ausgang schließlich die volle Einigung beider und ihre auf gegenseitige Ergänzung gegründete freundschaftliche Verbindung ist (vgl. S. 492). — Auch hier zeigt die Handlung jene Verkettung und Verflechtung von Verhältnissen und Umständen, die zur Vorbedingung einer tragischen Verwickelung wird; aber das Eigentümliche ist, daß auch sie fast ganz der inneren Handlung angehört; die unerfüllbaren Träume T.s von Heldenehre und Heldenruhm und die Hoffnung, welche Alfonso in ihm mit dem Kranze weckt, dessen „Kühlung nur um Heldenstirnen wehen" soll; der starke Widerstreit beider feindlicher Naturen, Antonio und Tasso, und die Aufforderung der Prinzessin an sie, sich zu Freunden zu verbinden; die Mahnung der Prinzessin, T. soll Entsagung lernen, und die Erweckung seiner begehrenden Leidenschaft durch das dreifache Geständnis ihrer Neigung; die verwirrende Unwahrheit und kleine Intrige der Gräfin. Ganz und voll, unbeirrt durch äußere große Ereignisse soll das Innenleben sich entfalten. Wenn aber so kleine, anscheinend sehr geringfügige Anlässe zu den Verwickelungen führen, und

1) Vgl. oben S. 452 Anm. 2.

2) So wird das Urteil derjenigen Literaturhistoriker, welche, wie Bulthaupt, Hettner, Hoefer u. a., dem Drama die rechte Einheit absprechen und behaupten, dasselbe falle deutlich in zwei Hälften (Akt I und II; Akt III—V) auseinander, erheblich eingeschränkt werden müssen; umgekehrt urteilt H. Grimm a. a. O. S. 310: „Im Bau der Akte, in der Führung der Szenen ist dieses Werk vollendet und unübertrefflich."

zwar zu so verhältnismäßig schweren und folgereichen, so ist diese Eigentümlichkeit ein echt tragisches Moment. Dementsprechend werden auch die Schürzung des Knotens und die Konflikte nicht durch große äußere Begebenheiten veranlaßt, sondern liegen im Innenleben der beiden Antagonisten, in den durch die Verschiedenheit dieser beiden Charaktere von vornherein geschaffenen Gegensätzen, in dem inneren Widerspruch der den Hauptgelden erfüllenden Ideale und Aufgaben (Heldengröße und Dichtergröße; leidenschaftliches Begehren eines versagten Liebesglückes), in dem Mißverhältnis dieser Aufgaben zu seiner Kraft. Ebenso ist die immer engere Zusammenziehung des Knotens eine Folge der inneren Entwickelung und vollzieht sich nach den Stadien der Krankheitsgeschichte des Dichters und den immer gefährlicheren Krisen derselben.

Auch die weitere Vorbedingung alles Tragischen als einer Form des Erhabenen, daß es uns ein Schauspiel sittlicher Größe und einer Erhabenheit des sittlichen Willens vorführt, wird erfüllt. Der Anfang des Dramas (Aufz. I, Aufz. II, Sz. 1 und 2) zeigt uns des Dichters Größe in unverkümmerter, idealer Reinheit (vgl. S. 487). Sein Ringen nach Vereinigung von Helden- und Dichtergröße gehört zu den denkbar erhabensten Zielen menschlichen Wollens. Als seine Verirrungen anfangs dunkle Schatten in sein Bild hineintragen, bleibt der Untergrund ein idealer — jeder Zug in der Schilderung der idealen Liebe der Prinzessin war ein Pinselstrich auch zu dem idealen Bilde T.s (s. S. 497) — und die Zeugnisse seines Vollbewußtseins dichterischer Größe brechen wie Blitze auch aus der tiefsten Umnachtung seines sittlichen Bewußtseins hervor (s. S. 501, 506). Die Siege, welche Antonio und zuletzt auch Tasso über sich selbst erkämpfen, sind ein erhebendes Schauspiel einer Erhabenheit des sittlichen Willens. Das Schauspiel endlich eines großen, durch schwere Krisen hindurchgehenden sittlichen Läuterungsprozesses, sowie das Bild idealer Humanität, welches die Vereinigung werdender und gewordener Charakterreife, nach Idealen ringender oder Ideale besitzender Persönlichkeiten uns vorführt, ist in seiner letzten Wirkung ebenfalls Erscheinung einer hohen Erhabenheit des sittlichen Willens.

Aber zu dem eigentlich Tragischen gehört der Begriff der Schuld, und diese gewinnt an tragischem Gehalt, je enger und unlöslicher sie sich mit einem berechtigten oder idealen Wollen verbindet, und je größer das Mißverhältnis ist zwischen dem Grade einer vielleicht nur leichten oder geringen Schuld und ihren verhängnisvollen, ein übergewaltiges Leid erzeugenden Folgen (s. oben S. 498 Anm.). In diesem Sinne wirken zur Erzeugung einer tragischen Gesamtwirkung mittelbar mit (1) die Gräfin L.: auch ihre Verschuldung, die selbstische Liebe, entbehrt nicht eines idealen Hintergrundes (Bewunderung für die Größe des Dichters), und ihre vorübergehende Unwahrhaftigkeit und an sich kleine Intrige wirkt ein unverhältnismäßig großes Leid (s. S. 500); — (2) stärker schon Antonio:

er muß büßend und sühnend erfahren, daß seine verletzende Überhebung über den Dichter, welche an dem erfahrenen Weltmann und Menschenkenner an sich eine schwere Verschuldung und doch aus dem Unterschiede beider Naturen und nach dem taktlosen Vorgehen T.s erklärlich war, zu einer Macht wird, „die sich durch keine Reue, keine Bemühung, den unseligen Folgen vorzubeugen, in ihrem verheerenden Zuge aufhalten läßt" (Eysell a. a. O. S. 95, s. S. 504).

Zu wahrhaft tragischen Personen selbst werden die Prinzessin und Tasso. (1) Die Prinzessin: sie folgt dem natürlichen Zuge ihrer zartesten und reinsten Empfindungen, wenn sie T. zum Freunde Antonios gewinnen will, und wenn sie dem Dichter das Geständnis ihrer stillen, entsagenden Neigung macht; aber sie verleitet eben dadurch den Dichter zu unbedachtem Vorgehen, entfesselt seine begehrende Liebe und wird so unschuldig mitschuldig an den verhängnisvollen Folgen, welche sein und auch ihr Glück zerstören zu übergroßem Weh für beide (vgl. S. 487). Sie überläßt sich selbst und die nächste Einwirkung auf den Dichter in treuer Fürsorge für den Freund und in arglosem Vertrauen ihrer nächsten Vertrauten und erzeugt durch diesen geringen Fehler verhängnisvolle Mißverständnisse und ein verhältnismäßig großes Leid (S. 497 f.). Die allzu ideale Höhe ihrer Treue, welche ebendeshalb die Dinge nicht mit dem Maß der Wirklichkeit zu messen versteht, wird ihre Schuld. Unlösliche Verschlingung von idealstem Wollen und Irren, von Berechtigung und Verschuldung.

(2) Tasso. Hier ist eine unlösliche Verschlingung von idealstem und irrendem Wollen schon von vornherein gegeben mit der Doppelnatur des Dichters, seiner Ideale und Ziele, sowie in dem Mißverhältnis derselben zu seiner Kraft, wie das ausführlich oben S. 497 vgl. mit S. 476 ff., 81, 87 ff. nachgewiesen ist. Es wurde nun Aufgabe der Handlung, zu zeigen, wie im Fortgang ihrer dramatischen Bewegung aus jenen Vorbedingungen sich ein immer weiteres Zusammengehen von Berechtigung und Verschuldung entwickelt, aber so, daß Irren und Schuld lawinenartig wuchsen und allmählich das ursprüngliche Maß von idealer Berechtigung begruben. Die Stadien dieser Entwickelung werden durch die Stadien seines geträumten Helden- und Liebeslebens bezeichnet. Er selbst zerstört das eigene Ideal der Heldengröße bei dem ersten Schritt auf dem Wege dahin und schädigt zugleich das andere Gut, das er in der Neigung der Prinzessin besitzt; aber er tut es so, daß hier die Höhe der ersten Verschuldung zugleich zur Erscheinung seiner höchsten sittlichen Erhabenheit wird (s. das Nähere S. 489, 500 f.).

Die vermeintliche Vernichtung seiner äußeren Heldenehre durch anderer Schuld führt ihn dazu, selbst durch eigene Schuld seine innere Ehre zeitweilig zu vernichten (s. S. 491). Denn nachdem seinem Leben durch jenen ersten Verlust der große und erhabene Inhalt genommen ist, überläßt er sich seinem Eigensinne und Eigenwillen

(s. S. 502), verliert sich, durch anderer (der Gräfin) Unwahrhaftigkeit verleitet, absichtlich in eigene Unwahrhaftigkeit und immer tiefere Verirrungen, wird den Idealen um ihn (Alfonso, Prinzessin), aber auch sich selbst untreu und gewährt schließlich das Schauspiel, daß hier ein edler und großer Geist, aber eine vulkanische Natur sich selbst und hohe Güter, sich dieser unwert machend, zerstört, weil andere allzu ideale und allzu hohe und deshalb unerreichbare ihm versagt waren (s. S. 502, 505). Dieser letzte Punkt vor allem ist es, der auch hier eine unlösliche Verschlingung von Berechtigung und Schuld deutlich macht (im übrigen vgl. S. 478, 81, 82, 87, 88, 97, 500, 503). Nicht also ein außerhalb und über dem Helden stehendes Geschick, ein Fatum oder ein Walten höherer Mächte, wie sonst in den Tragödien, führt hier die Katastrophe herbei, sondern das Geschick wird ganz in das eigene Innenleben gelegt; das ist das ganz Eigentümliche dieses Dramas. Ausschließlich das eigene Begehren und Wollen des Helden führen zur Selbstvernichtung, ausschließlich die sühnende Erhebung des sittlichen Willens und der endgültige Sieg über sich selbst zuletzt auch zur Wiederaufrichtung des Helden und eines neuen Daseins. Da ferner die anfänglich leise Schuld des Helden (Selbsttäuschung über das Verhältnis seiner Ideale zur Wirklichkeit, sowie seiner Kraft) keine geringe bleibt, und da das durch seine Schuld gewirkte Leid ein unverhältnismäßig großes nicht genannt werden kann, sondern da das Anschwellen desselben der wachsenden Schuld entspricht, so liegt ein Tragisches im höchsten Sinne und in der vollsten Ausgestaltung hier nicht vor. Da anderseits eben seine Größe mit der Größe seiner Enttäuschung auch den Umschlag zu schwerster Schuld, da eben die Erhabenheit seines Wollens und seiner Ideale die Tiefe seines Sturzes erklären, da endlich jene Erhabenheit uns stets von neuem in Erinnerung gebracht wird: so geht die Wirkung sehr nahe an die des Tragischen heran.[1]) Der Dichter wollte, anders als im Götz v. B., Egmont, in der Iphigenie, in diesem Drama die tragische Entwickelung ausschließlich aus dem Innenleben einer Seelengeschichte herausspinnen und zwar ohne einen wirklich tragischen Ausgang. Zwar wird der Untergang eines Glückes zur Anschauung gebracht, wenngleich der Held nur psychisch, nicht physisch zugrunde geht, aber es wird zugleich unmittelbar daneben — wiederum eine ganz besondere Eigentümlichkeit dieses Dramas — die Genesung gerückt (s. oben S. 492, 514). Sobald mit der rechten Selbsterkenntnis jenes Ringen nach überhohen, allzu idealen und deshalb versagten Gütern in eine Gesinnung verwandelt ist, die sich mit dem bescheidet, was ihm als eigentümlicher Wert geblieben ist, dem Dichterwert, tritt an die Stelle des Unterganges, im Ausblick wenigstens, ein Neues: ein neues Dichterleben

---

1) H. Baumgart, Handbuch der Poetik, S. 352: „Hier liegt ein im strengen Sinne tragischer Fall nicht vor; aber der Fall nähert sich der wirklichen Tragödie so sehr, daß ihre Bedingungen für alle diejenigen, welche sich völlig in die Gesinnungsweise des Handelnden zu setzen vermögen, allerdings erfüllt werden."

in erkämpfter Reife und auf dem Grund neuer, reichster, wenn auch schmerzlichster innerer Erfahrungen. Das Heimweh nach einem durch eigene Schuld vernichteten Glück ersetzt hier den Untergang des Helden[1]) und wird selbst wiederum zu einem befruchtenden Mittel seines neuen dichterischen Schaffens werden. Die Heimwehstimmung, mit welcher wir entlassen werden, vertritt die Stelle der Predigt von der σωφροσύνη[2]) (Wahrung des guten Gewissens), mit welcher die Tragödien zu schließen pflegen, sei es in direkter Hinweisung, wie in der Regel bei Sophokles, sei es in Bildern ihrer tatsächlichen Vollendung. Hier ist beides vorhanden: die direkte Hinweisung gibt Tasso selbst in den zum Schluß an Antonio gerichteten Worten: „du stehest fest und stille ... allein bedenk und überhebe nicht dich deiner Kraft"; das Bild einer tatsächlichen Vollendung der σωφροσύνη stellt Alfonso dar, der über den Parteien, sowie über allen Gestalten des Dramas und auch über den tragischen Irrungen steht; es wird aber auch durch die Erscheinung reiner Humanität zur Anschauung gebracht, die nach dem oben S. 507 Bemerkten den Abschluß des großen Läuterungsprozesses (Hauptth. IIb) bildet.

Von einem weiteren ausführlichen Rückblick auf die ganze Dichtung wird abgesehen, da die unterrichtliche Behandlung sich bei diesem Drama auf die Vermittelung einer vorläufigen Totalauffassung beschränken wollte. Nur auf wenige Punkte noch ist hinzuweisen. Zunächst wird ein vergleichender Rückblick auf den geschichtlichen Tasso noch einmal recht deutlich machen, mit welcher Kunst Goethe es verstanden hat, die geschichtlich ge-

1) Vgl. Goethes Worte in Kunst und Altertum: „Das Grundmotiv aller tragischen Situationen ist das Abscheiden, und da braucht's weder Gift noch Dolch, weder Spieß noch Schwert; das Scheiden aus einem gewohnten, geliebten rechtlichen Zustande, veranlaßt durch mehr oder minderen Notzwang, durch mehr oder minder verhaßte Gewalt, ist auch eine Variation desselben Themas (Ausgang des Nebenth. 2, s. oben S. 515). — Vgl. auch A. Koberstein (Zeitschrift für den deutschen Unterricht 1894, S. 456): „Sofern man den Namen Tragödie nicht bloß auf dramatische Werke beschränkt, in deren Katastrophe der Held oder die Heldin leiblich untergeht, sondern ihn ebenso für ein dramatisches Gedicht in Anspruch nimmt, das mit dem geistigen Zusammenbrechen des Helden schließt, so darf auch der Tasso eine Tragödie heißen." — Joh. Volkelt (Ästhetik des Tragischen, S. 57): „Wenn der leibliche Tod als unentbehrlicher Ausgang des Tragischen angesehen und sonach der Untergang ohne Tod als untragisch ausgeschieden wird, so kann ich hierin nur eine Verkürzung des Tragischen erkennen. Worauf es ankommt, ist, daß ein Leid so übergewaltig sei, daß es den Menschen zugrunde richte. Diese Forderung wird aber auch da erfüllt, wo nur das geistige Ich vernichtet wird und der Mensch als Ruine, zerrüttet, verödet weiterlebt." Auch von solchem Untergang geht, „da er eben Untergang ist, volle tragische Wirkung aus".

2) Anders, aber nach unserer Auffassung sehr wenig richtig H. Hettner, Goethe und Schiller, II, S. 87: „Der Schluß wirkt nicht versöhnend und erhebend, sondern peinigend und verletzend. Was Goethe darstellen wollte, war der Sieg der göttlichen Sophrosyne über die Phantastik; was er aber ... in Wahrheit dargestellt hat, ist der Sieg des Hofmannes über den Genius, der Sieg der höfischen Etikette über die Menschenrechte." (sic??)

gebenen Züge in dem Bilde und Leben T.s so zu verwenden, daß das Abstoßende gemildert, geläutert, psychologisch erklärt oder auch idealisiert wird, vor allem dadurch, daß die Krankheitsgeschichte eines am Verfolgungswahnsinn Leidenden in eine, wenn auch schwere, so doch nur vorübergehende Verirrung psychologischer Art verwandelt wurde. Es wird deutlich geworden sein, daß eben hierdurch diese Dichtung der vollendetste Typus eines psychologischen Dramas hat werden können (s. S. 471). Der Tasso bildet dann in dem dichterischen Werden des Dramatikers Goethe den Abschluß einer Entwickelungsreihe (Götz v. B., Egmont, Iph.), welche eine immer größere Loslösung der Dichtung von äußeren Handlungen, eine immer völligere Zurückziehung auf die Behandlung des Innenlebens aufzeigt. Aber es wird auch von neuem deutlich geworden sein, daß die gesamte geistige Höhenlage dieser Dichtung, vor allem, wenn es darauf ankommt, genauer in die Tiefen der hier aufgedeckten psychologischen Welt einzudringen, über den Gesichts- und Erfahrungskreis des Durchschnittes der Schüler auch in der höchsten Klassenstufe hinausgeht. „Die volle Wirkung des Stückes ist auf einen verhältnismäßig engen Kreis von Wahrnehmenden eingeschränkt, auf die immerhin geringe Zahl derer, welche einmal überhaupt auf die Höhe der darin dargestellten exklusiven Denkweise sich erheben und ferner mit der so höchst subjektiven Empfindungsweise des Helden lebhaft mitzufühlen vermögen." (H. Baumgart a. a. O. S. 353.)

Die vollendete Schönheit der Form im Rhythmus der Verse[1]), in der klassischen Sprache, die im höchsten Sinne plastisch und musikalisch zugleich ist, im einzelnen erkennen zu lassen, dazu reicht eine nur auf eine Gesamtauffassung gerichtete Behandlung nicht aus. Es wird hier genügen müssen, den Schüler auf besonders glänzende Beispiele hinzuweisen, wie auf die Eingangsszenen, „ein Idyllion von unaussprechlicher Großheit und Anmut" (Hettner a. a. O. II, S. 79), auf die klaren, von klassischer Ruhe getragenen Beschreibungen von dem idealen Herrscherwalten Gregors XIII. in I, 4, die feineren Charakteristiken der Dichter Ariost (ebendas.) und Tasso (I, 1), die vom tiefsten Weh durchtränkten Schilderungen in V, 4 (Tasso in Sorrent und T. als Diener der Fürstin), die Sprache der visionären Ekstase in I, 3, der leidenschaftlichen Glut in V, 4, der seelenvollen Innigkeit in allen Ausführungen der Prinzessin usw., endlich auf den Reichtum an gnomischer Spruchweisheit, welcher dieses Drama vor allen anderen klassischen auszeichnet; nur daß der Schüler sich nicht verleiten lassen darf, aus der allgemeinen Klassizität solcher Aussprüche auf ihre Bedeutsamkeit für den jedesmaligen besonderen Zusammenhang zu schließen. Sentenzen z. B. von so klassischer Allgemeingültigkeit wie die Worte Alfonsos (V, 1):

---

1) Die ursprüngliche Prosafassung der beiden ersten Akte hatte „etwas Weichliches, Nebelhaftes, welches sich bald verlor, als ich nach neueren Ansichten die Form vorwalten und den Rhythmus eintreten ließ" (Goethe in der ital. Reise vom 30. März 1787).

Und wer der Dichtkunst Stimme nicht vernimmt,
Ist ein Barbar, er sei auch, wer er sei;

oder der Ausspruch der Gräfin L. (I, 1):

Die Stätte, die ein guter Mensch betrat,
Ist eingeweiht usw.

sind in dem unmittelbaren Zusammenhang ihrer Fundstätte von keiner überragenden Bedeutung.

Was endlich verwandte Stoffe anbetrifft, so sind die vielfachen Parallelen in Goethes Wilhelm Meister, welche Eysell nachweist, im Schulunterricht kaum zu verwenden, da jener Roman außerhalb des Kreises der Schullektüre liegt. Wie nahe sich in Schillers Gedicht „die Ideale" die Lyrik mit der Empfindung berührt, die das Goethesche Drama durchweht, weist Fr. Kern a. a. O. S. 12 nach.[1]) Näher liegt es, an „Werthers Leiden" zu denken. Goethe selbst nannte (in den Gesprächen mit Eckermann) den Tasso „einen gesteigerten Werther", und in der Tat ist das Drama eine geläuterte Fortbildung und Ergänzung der Werther-Tragödie, insofern als hier von vornherein die entsagende Liebe der begehrenden gegenüber gefordert wird, die Krise zur Läuterung, die gewaltsame Katastrophe zur Genesung des Helden führt. Endlich weist das Hauptth. Ib (s. S. 514) auf eine gewisse Verwandtschaft mit dem Götz v. B. hin, nur daß im Tasso die Trauer der Vernichtung einer Heldenehre gilt, die nur geträumt, noch nicht erworben war. Über die bemerkenswerten Anklänge an einzelne Szenen und Vorgänge in Schillers Don Carlos vgl. Bd. II des „Wegweisers" S. 186.

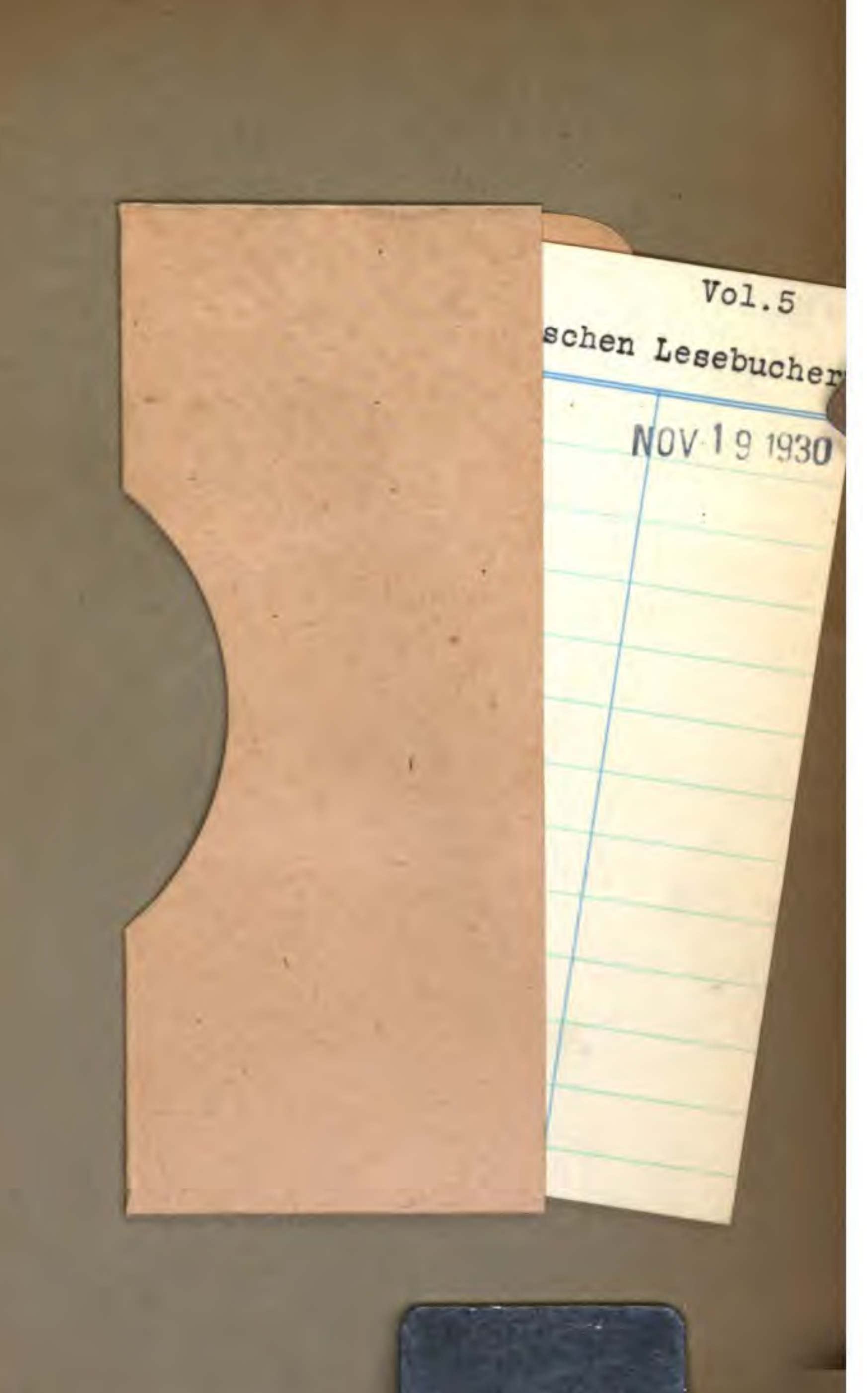
---

1) Wenn es ebendas. S. 13 heißt: „Goethe habe gerade in der Zeit, da er dieses Drama zu gestalten anfing, in seinem kleinen gedankenreichen lyrischen Gedicht „Grenzen der Menschheit" das Wesentliche von dem ausgesprochen, was er im Tasso zu einer überaus sorgfältig motivierten Handlung mit unerreichbarer künstlerischer Meisterschaft gestaltet habe" — so können wir das nicht unterschreiben, finden vielmehr hier die Gedankenkreise so auseinanderliegend, daß im Vergleich dazu die Einzelpunkte einer gewissen Ideenverwandtschaft ganz zurücktreten. Vgl. zur näheren Beurteilung unserer verschiedenen Auffassungen meine Erläuterung des genannten Goetheschen Gedichtes in Band IV, 2. Abt. S. 332, und diejenige von Fr. Kern in dessen Auswahl der Goetheschen Lyrik, Berlin 1889, S. 84.



Druck von B. G. Teubner in Dresden.


32101 066162429



Vol.5
schen Lesebucher
NOV 19 1930

